Geschichte der neuen deutschen Kunst

E. Förster

Digitized by Google

Geschichte

der

neuen deutschen Kunst.

Von

Ernst Förster.

Separat-Ausgabe aus des Verfassers Gesammtwerk
über deutsche Kunst.

Erster Theil.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1863.

Vorwort.

Fragen wir die Geschichte unseres Volkes, was sie in der Neuzeit zu seinem Ruhme in den Gebieten des geistigen Lebens verzeichnet hat, so sind es jedenfalls nächst dem Eintritt einer großen bedeutungsvollen Periode der Nationalliteratur die Ergebnisse einer umfassenden, neuen und eigenthümlichen Kunstthätigkeit, die mit ihren Bestrebungen und Leistungen an die classischen Werke des 15. und 16. Jahrhunderts sich anschließt. Kein Wunder, daß die Theilnahme dafür allgemein ist, daß man die Stätten ihres Wirkens mit Eifer aufsucht, daß Kunstausstellungen, wie jene von 1858 zu München oder 1861 zu Cöln, die ein anschauliches Bild von dem Reichthum und Gehalt künstlerischer Kräfte der Neuzeit und ihrer Entfaltung gaben, in allen Schichten der Bevölkerung und über die Grenzen des Vaterlandes hinaus warme Anerkennung gefunden.

Unmittelbar an diese Theilnahme schließt sich das Verlangen nach einer möglichst vollständigen Kenntniß der Thatsachen und ihres Zusammenhanges, nach einer chro-

nologisch geordneten Darstellung der Entwickelung, nach einer übersichtlichen Anordnung der hervorragendsten Erscheinungen, nach einer eingehenden und verständlichen Betrachtung und Erläuterung der einzelnen Werke, kurz nach einer Geschichte der neuesten deutschen Kunst.

Wenn ich bei dem gegenwärtigen Buche diese Aufgabe mir gestellt, so bin ich mir recht wohl bewußt, daß ich sie nicht so vollkommen gelöst, als sie es verlangt und ich es wünsche; wohl aber glaube ich, daß Wesentliches nicht übergangen, Bedeutendes nicht falsch aufgefaßt ist. Vor Allem aber dürfte einiger Werth dem Umstande beigelegt werden, daß ich von dem Meisten, was das Buch enthält, nicht allein als Zeitgenosse, sondern als Augenzeuge, stellenweise sogar als Theilnehmer berichte, daß ich — wenn auch mit sehr mäßigen Kräften — dem Kreise angehöre, den ich hier zu zeichnen unternommen. Ich habe längere Zeit an bedeutenden Kunststätten und in Künstlergemeinschaft in Berlin, Dresden, Düsseldorf und Rom gelebt und in München meine Heimath gefunden; mit fast allen Künstlern aller Fächer, die ich aufführe, bin ich persönlich bekannt und befreundet; habe ihre Werke entstehen und sie selbst mehrentheils sich entfalten gesehen; so daß meine Mittheilungen zum Theil das Gepräge von Memoiren enthalten. Möge ich des Guten weder zu viel noch zu wenig geboten haben!

Die Auffassung meiner Aufgabe ist bedingt durch den Standpunkt, auf welchen mich meine warme und freudige

Theilnahme an der großen Bewegung gestellt, aus der die neue deutsche Kunst hervorgegangen mit einem klaren und bestimmten Gegensatze gegen Ansichten und Bestrebungen, die sie bekämpft und überwunden hat. Ich fürchte nicht, daß man meinem Urtheile Abhängigkeit von persönlicher Ab- oder Zuneigung zutraut. Ich darf mir das Zeugniß geben, ohne auf Widerspruch zu stoßen, daß es mir Bedürfniß ist, Jedem in seinem Wollen und Vollbringen mit bestem Wissen und Gewissen gerecht zu sein; und selbst die innigste Freundschaft und höchste Verehrung haben mich nicht abhalten können, vorkommenden Falls ein nichtzustimmendes Urtheil abzugeben. Dagegen habe ich den abweichenden Kunstrichtungen im Allgemeinen gegenüber meinen unverrückbaren Standpunkt, dessen fester Augenpunkt das Ziel ist, das die neue deutsche Kunst in Uebereinstimmung mit den Werken der classischen Kunstperioden und von vaterländischem Geiste beseelt mit Eifer und Treue verfolgt hat. Was ich bereits 1843 im Kunstblatt S. 110 ausgesprochen, ehe noch die Anzeichen eines Wandels sichtbar waren, ist noch heute, wo sie unverkennbar zu Tage getreten, meine unerschütterliche Ueberzeugung: „daß jeder Versuch von Seiten deutscher Künstler, in eine andere Bahn, namentlich in die des französischen Manierismus oder des französisch-belgischen Naturalismus, einzulenken, bei allen noch so hoch gesteigerten Kunstmitteln, das von unseren großen Genien eroberte

Gut gefährden und die Kunst raschem Verfall zuführen müsse."

Ich habe mich nicht abhalten lassen, von solchen Erscheinungen, wo sie sich gezeigt, ein Wort zu sagen. Nur bei München habe ich insofern eine Ausnahme gemacht, als ich von den Leistungen F. Piloty's geschwiegen, die ungeachtet ihrer anerkannten technischen Vorzüge doch mit ihrem Anschluß an die französisch-belgische Schule in zu scharf ausgeprägtem Gegensatz zu der Kunst stehen, der München seine ruhmvolle Stellung verdankt, als daß ich sie gewissermaßen als Schlußstein hätte einfügen können.

In Betreff der Anordnung könnte es wohl Einem und dem Andern scheinen, daß ich den Zusammenhang an einzelnen Stellen ungerechtfertigt unterbrochen, daß ich die Thätigkeit einzelner Künstler nur bis zu einem bestimmten Punkte verfolge und sie erst später an einem andern wieder aufnehme, anstatt sie dem Leser im ganzen Verlaufe vorzuführen. Hätte ich, wie Vasari, Lebensbeschreibungen von Künstlern geben wollen, dann mußte ich unbedingt so verfahren, daß ich jede gesondert zu Ende führte. Mir aber galt es, die Geschichte — nicht der Künstler, sondern — der Kunst zu schreiben; ihr erstes Erblühen und Entfalten, ihr allmähliches Erwachsen und Ausbreiten an den verschiedenen Orten in Deutschland vor Augen zu stellen. Damit war ich auf die gesonderte Darstellung der einzelnen Schulen angewiesen und auf ihre Gestaltung und etwaige Umgestaltung durch Künstler, die in gleicher oder

ähnlicher Weise schon an anderer Stelle gewirkt hatten. Wie würde sich z. B. eine Schilderung der Kunst in München ausnehmen, wenn ich die Werke von Cornelius und Schnorr schon nach ihren Arbeiten in Rom abgehandelt hätte!

Bei dem großen Reichthume des vielfach zerstreuten Stoffs zur Geschichte der neuen deutschen Kunst konnte es mir wohl begegnen, daß ich eine oder die andere, selbst bedeutende Erscheinung übersehen habe, wie denn z. B. wirklich des trefflichen Bildhauers Alex. Trippel, dem wir die herrliche Büste Göthe's aus seiner Jugend verdanken, keine Erwähnung geschicht. Fast noch mehr indeß, als ein solches Verfahren, schmerzt es mich, bei Abfassung dieses Buches nicht vollständig ausgerüstet gewesen zu sein, um von den neuesten Kunstbestrebungen in Belgien Rechenschaft zu geben. Die alte flandrische Schule ist eines der wesentlichsten Glieder in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst. Ja wir rechnen Rubens, seine Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger noch zu den Meistern deutscher Kunst, und erst der französische Einfluß zieht die Grenze zwischen deutscher und belgischer Kunst. Wie nun mehre unserer Künstler durch den Uebertritt ins französisch-belgische Lager sich uns entfremdet haben, so haben umgekehrt neuere belgische Meister durch den Anschluß an ihres Landes alte Kunst, an die Schulen Van Eyks und Rogers, wie an die geistesverwandten Italiener, sich der neuen deutschen Kunst genähert, so daß

wir uns wieder Eines gemeinschaftlichen Stammes empfinden, und daß ihre Werke, wie die ihrer großen Vorfahren, ins Buch der deutschen Kunstgeschichte gehören. Aber ich muß mich vor der Hand bescheiden, fast nur ihre Namen zu nennen, bis ich ausführlich von ihren Arbeiten werde Bericht geben können. Als die Vorkämpfer in dieser Richtung müssen Güffens und Swerts in Antwerpen genannt werden. Sie hatten die neue Börse in Antwerpen mit einer Folge von stereochromischen Bildern ausgemalt und ihr Werk eben beendigt, als ein Brand das ganze Gebäude in Asche legte. Im achten Bande meiner „Denkmale der deutschen Kunst" findet man einige dieser Compositionen abgebildet und das Ganze beschrieben. Ein zweites größeres Werk dieser beiden Künstler ist die Ausschmückung der Kirche St. George in Antwerpen, wo außer dem Titelheiligen die Evangelisten und Apostel stereochromisch gemalt sind. — Neben diesen beiden Künstlern wird mit großem und gerechtem Ruhme Leys genannt, der sich mit Entschiedenheit an die altflandrischen Meister, namentlich an Van Eyk und Roger angeschlossen. Seine Gemälde kann man wohl historische Genrebilder nennen, indem sie Lebensbilder aus der Vergangenheit sind in den Formen des höheren Styls. Von den zahlreichen Oelgemälden seiner Hand nenne ich nur: Albrecht Dürer bei dem ihm zu Ehren in Antwerpen veranstalteten Schützenfest; Martin Luther als Eisenacher Currentschüler vor dem Hause der Frau Cotta; die Proclamation der

Einführung der Inquisition in Antwerpen; die Bibelstunde in einem Bürgerhaus zu Antwerpen um die Mitte des 16. Jahrhunderts. — Zu diesen drei bedeutenden Künstlern ist seit Kurzem noch ein vierter gekommen, der die Vorzüge der Andern theilt, aber der überlieferten Kunst gegenüber in Form und Färbung eine größere Selbständigkeit und Freiheit zeigt. Dieß ist Pauwels, der seinen Zusammenhang mit deutscher Kunst selbst durch eine Uebersiedelung nach Weimar bethätigt hat. Von ihm sah man 1861 ein schönes Staffeleibild in Antwerpen: die h. Clara, wie sie ihren Aeltern und Freunden den festen Entschluß zum Klosterleben kundgiebt; dann den Abschied der exilierten Protestanten aus Antwerpen unter Alba's Gewaltherrschaft u. a. m. Es ist schwerlich zu viel gesagt, wenn wir in diesen und ähnlichen Erscheinungen die schönste Eroberung erblicken, die die deutsche Kunst gemacht hat; denn in ihnen sind ihre einst fruchtreichsten, im Laufe der Zeit verloren gegangenen Provinzen wieder gewonnen worden.

Noch für einen andern Gegenstand habe ich mir einen Platz in der Vorrede aufgespart: für die Anstalten zur Förderung der Kunstbildung und des Kunstsinnes, für Akademien und Kunstvereine. Wir begegnen in der Geschichte der Kunst unsrer Tage wiederholt der eigenthümlichen Erscheinung, das heranwachsende Geschlecht im Widerspruch gegen die ältern Künstler in Amt und Würden der Akademien zu sehen. Zugleich macht sich ein Gegensatz zwischen freien Künstlern und Professoren der

Akademie geltend, bei welchem nicht eben Hochachtung vor den Kunstanstalten das Uebergewicht bietet. Man bezeichnet die akademischen Stellen als „Sinecuren", bis man sie selbst einnimmt, und den gleichen Vorwurf von Andern erfährt und — erträgt. Die Ungunst, welche die Akademien zu erdulden haben, beruht meines Erachtens auf der irrigen Voraussetzung, daß sie Pflanzstätten für Genies sein sollen. Der Genius entwickelt sich nach einem innern Gesetz, nach dem Maße seiner eigenthümlichen Gaben, unterstützt vielleicht und gefördert von einem Meister; die Kunstlehranstalten können nur die Mittel zu allgemeiner Kunstbildung bieten, den Grund — so zu sagen — zur Künstlerschaft legen, von dem aus Einige selbstständig sich aufrichten, während die Mehrzahl in der breiten Tiefe sitzen bleibt. Das Mangelhafte solcher Anstalten, die den jungen Künstler grade in dem Augenblick im Stich lassen, oder abstoßen, wo er den wichtigsten Schritt zu seiner Entwickelung thun soll, hat an verschiedenen Orten zu Einrichtungen geführt, die als Verbesserungen zu betrachten sind, da sie der künstlerischen Eigenthümlichkeit gerecht zu werden suchen. An der Akademie in München und auch wohl anderwärts hat man den einzelnen Professoren Werkstätten gegeben, und den Zöglingen der Akademie, sobald sie in die Oberclasse eingetreten, freigestellt, sich einen der Lehrer zum Meister zu wählen und unter seiner Leitung zu arbeiten. Neben dieser jedenfalls lobenswerthen Neuerung beharrte man an fast allen Akademien bei dem alten Sy-

stem, Genre- und Landschaftsmalerei mit den andern Fächern zweiten und dritten Ranges von den Ehren und Vortheilen akademischer Oberaufsicht fern zu halten. Ob sie, sich selbst überlassen, Schaden genommen, oder ob sie vielmehr in großer Mannichfaltigkeit sich selbstständig entwickeln konnten, darüber dürfte der Abschnitt „München" genügende Auskunft geben. Selbst in Düsseldorf, wo Schadow alle Gattungen der Malerei in den Kreis der Akademie gezogen, bildete sich bald eine von ihr durchaus unabhängige Künstlerschaft.

Es lag von jeher im Interesse der Akademien, von ihrer Wirksamkeit öffentlich Zeugniß abzulegen in Kunstausstellungen. Und zwar wurden hier nicht nur die Werke der Meister und Arbeiten der Oberclasse, sondern die (bessern) Leistungen aller Abtheilungen gezeigt. Das hat fast überall ein Ende gefunden und man hat bei Ausstellungen nur noch die Anforderungen des Publikums an „Kunstwerke" im Auge. Ebenso ist eine andere Einrichtung fast überall außer Gebrauch gekommen, mit der man aufstrebende Talente zu befördern beabsichtigte. Es wurden Preisaufgaben gestellt und für die besten Lösungen Belohnungen gegeben, die in der Regel dem jungen Künstler eine Reise nach Rom ermöglichten. Die dafür ausgesetzten Summen der akademischen Cassen sind nach und nach an mehren Orten, z. B. in München, zur Belohnung mehrjähriger Verdienste um die Kunst, d. h. zu Pensionen älterer Künstler verwendet worden.

Auffallend ist noch eine andere Erscheinung auf dem Gebiet der Kunstakademien: Wenn man in München, Düsseldorf, Dresden, Frankfurt ꝛc. bemüht war, für die Oberleitung der Anstalt, so wie für die Professoren, Künstler von großem Ruf und Verdienst zu gewinnen, so überläßt man in Berlin die Akademie, so zu sagen, sich selber und frägt wenig nach dem künstlerischen Ansehn ihrer Häupter.

Was die Akademien für Entwickelung der Kunstbildung thun sollen, das sollen für Entwickelung des Kunstsinnes die Kunstvereine thun. Der erste dieser Vereine wurde im Jahre 1824 von Stieler, P. Heß, Fr. Gärtner und D. Quaglio in München gegründet, und verfolgte den Zweck, durch eine Vereinigung von Künstlern und Kunstfreunden Mittel zu Kunstausstellungen und zu Ankäufen zu gewinnen, und auf diese Weise zugleich Kunstliebe und künstlerische Thätigkeit zu fördern. Leider! bildete der Privatbesitz, die Aussicht auf Gewinn durchs Loos, ein Hauptmotiv der Gründung wie des raschen Wachsthums; und die Nachahmung, die die neue Anstalt bald aller Orten fand, muß als Beweis hingenommen werden, daß sie der herrschenden Denkweise und dem Verlangen des Publikums entsprach. Doch gelang es einflußreichen Künstlern und Kunstfreunden bei einigen Vereinen (Düsseldorf, Dresden ꝛc.) den Beschluß zu erwirken, daß ein Theil der gesammelten Geldmittel für öffentliche Kunstwerke, zur Ausschmückung von Kirchen, Rathhäusern und andern öffentlichen Gebäuden verwendet und damit eine

höhere allgemeinere Bedeutung der Anstalt gewonnen wurde.

Nach dieser höheren Bedeutung strebt auch ein andrer Verein, der sich vor mehren Jahren gebildet; der sich nicht an einen bestimmten Ort anschließt, sondern den Charakter eines allgemeinen deutschen Vereines und zwar für historische Kunst in Anspruch nimmt. Leider hat auch er die Verloosung zur Basis genommen und sich damit des schönen Vorrechts, dem Leben im großen Ganzen zu dienen, begeben. Auch haben seine ersten Bemühungen erfreuliche Ergebnisse nicht herbeigeführt.

Bedeutender dagegen erscheint eine andere Verbindung, welche im J. 1857 Deutschlands Künstler zu Einer Genossenschaft vereinigt und mit ihrem ersten Lebenszeichen sich auf der Höhe der Zeit und im Verständniß ihrer Aufgabe gezeigt hat. Diese ihre erste Kundgebung war die allgemeine deutsche Kunstausstellung in München im Jahr 1858. Mit richtigem Gefühl hatte man den Plan verfolgt, von der Entwickelung der gesammten deutschen Kunst seit Asmus Carstens bis auf die unmittelbare Gegenwart in ihren Werken ein anschauliches Bild zu liefern, und damit gewissermaßen ein Bekenntniß des eignen Wollens abzulegen. Der hohe, fast feierliche Ernst, der dieser Ausstellung ihr Gepräge gab; das Bewußtsein von der geschichtlichen Berechtigung der ausgestellten Werke als dem Ausdruck eines zu neuem Leben erwachten und erstarkten selbstständigen deutschen Kunstgei-

stes, beherrschte auch die berathenden und die festlichen Versammlungen, deren Mittelpunkt München in jenen Tagen war. Ausstellung und Feste vereinigten die deutschen Künstler in ähnlicher Weise im Sommer 1861 zu Cöln, und zum dritten Male — doch ohne Ausstellung — in Salzburg zu unvergeßlichen Tagen. Woher die Künstler und Kunstfreunde gekommen, aus allen Gegenden, Alle vereinigte die gleiche freudige Begeisterung, und die klare Erkenntniß, daß auch die Kunst mit zu wirken habe am Werke der Zeit, und daß die deutsche Künstler-Genossenschaft keinen andern Halt habe, als den Glauben an die Einheit, Freiheit und Selbstständigkeit unsers Vaterlandes!

München, den 1. März 1863.

Ernst Förster.

Einleitung.

Im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts war die bildende Kunst in Deutschland wie fast überall in Verfall gerathen, welchen aufzuhalten einzelne, selbst bedeutende Talente vergeblich bemüht gewesen. Eine neue Bewegung auf diesem Gebiete trat gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein, und mit ihr — nach nun wohl allgemeiner Annahme — die Epoche der wiedererwachten deutschen Kunst.

Dieses vorausgesetzt wird uns zunächst die Frage nach den Ursachen beschäftigen, denen man die Wiederbelebung künstlerischer Kräfte zuschreiben kann. Werfen wir einen Blick auf die verwandte Erscheinung in der mittelalterlichen Geschichte Italiens, wo nach einem beinahe tausendjährigen Schlaf die schönen Künste von Neuem sich erhoben und einen Blüthenreichthum fast gleich dem des Alterthums entfalteten, so werden wir dort auf die großen, Phantasie und Gemüth der Völker aufregenden Begebenheiten der Kreuzzüge gewiesen, durch welche der gesammte Occident mit dem zum Theil in der Bildung vorausgeschrittenen Orient und seinen Denkmalen aus alter und ältester Zeit in Berührung

Einleit. kam; dann aber bei den Hauptmittelpunkten der neuen Kunstthätigkeit, bei Pisa, Florenz, Siena, Venedig, ist es unverkennbar, daß die Kräfte dafür zugleich mit oder aus dem Bewußtsein politischer Selbstständigkeit und Macht jener Freistaaten erwachsen sind, das sich danach auch in Ausbildung der Sprache und einer nationalen schönen Literatur kund gab.

Sehen wir uns nach ähnlichen Ereignissen um, welche im vorigen Jahrhundert der Wiederbelebung der Kunst in Deutschland vorausgingen, so treffen wir auch da auf Bewegungen, deren Bedeutsamkeit man nicht verkennen kann. Das Erstehen eines neuen selbstständigen Staates inmitten des alternden und versinkenden Reichs; die seit Jahrhunderten nicht dagewesene Erscheinung eines Kriegshelden an dem Thron, der in muthigem Selbstvertrauen und mit den Mitteln und Kräften seines verhältnißmäßig noch kleinen Königreichs den Kampf aufnahm mit drei europäischen Großmächten und siegreich daraus hervorging, mußte die Gemüther in eine weit über das gewohnte Maß gehende Bewegung bringen, das Nationalgefühl wecken und die Theilnahme für Kämpfer und Sieger zur Begeisterung steigern. Mehr aber noch fällt jedenfalls die Erschütterung ins Gewicht, welche das westliche Europa gegen das Ende des Jahrhunderts erlebt, und welche in ihren Ursachen so ausgedehnt, in ihrem Verlauf so gewaltig und so weitgreifend in ihren Wirkungen gewesen, wie die Welfgeschichte kaum eine zweite kennt. Die französische Revolution hat freilich (wenigstens als solche) Deutschland nicht unmittelbar berührt; aber weder sie, noch auch die Aufregung im Geist und in den Geistern der Nation, die ihr vorausging, konnte uns fremd und fern bleiben, und zwar nicht etwa, weil wir uns schon

seit geraumer Zeit in allen gesellschaftlichen, ästhetischen und selbst politischen Beziehungen, an Höfen und in Cabinetten, in der Schule wie im Leben, abhängig, ja unterwürfig gegen Frankreich gezeigt hatten, sondern weil dort eine Macht aufstand und zur Geltung kam, die — wie oft auch ihr Name mißbraucht und geschändet worden, doch — die Seele im Leben der Völker wie der Individuen, die Bedingung aller beglückenden Thätigkeit und beseligenden Ruhe ist, und die vor allen von den germanischen Volksstämmen von jeher als höchstes Gut erkannt und heilig gehalten worden — die Freiheit! Aber in Deutschland nahm die Bewegung eine andere Wendung, als in Frankreich und verfolgte andere Ziele. Nicht auf politische Freiheit ward hingesteuert, nicht für neue Staatsformen und Gerechtsame kam der Geist der Nation in Gährung. Als ob man sich bewußt gewesen wäre, daß Reformen in der Landes-Verfassung ohne allseitige freie Geistesbildung der dauerhaften Unterlage entbehren, warf sich der Genius unserer Nation auf das Gebiet rein geistiger Thätigkeiten, um hier für Kunst und Wissenschaft, für Religion und Philosophie Freiheit und Selbstständigkeit zu erringen und damit Schätze zu sammeln und Vesten zu erbauen, die kein Despot mehr nehmen, keine Revolution mehr zerstören kann.

Einleit.

Die ersten Zeichen einer neuen Zeit für Deutschland waren aus der Stille seiner Wälder, aus der engen Umfriedung kleinerer Städte gekommen, und hatten sich kundgegeben in der Sprache, die aus dem tiefsten Herzen kommt und am lautesten an dasselbe anschlägt, in der Sprache der Tonkunst. Ich brauche hier nur die Namen Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Chr. v. Gluck zu nennen, denen sodann Jos. Haydn und Amadeus

Einleit. Mozart *) sich anreihten, um an künstlerische Leistungen zu erinnern, die bis dahin ohne Vorgang waren und deren erhebende und erfreuende Wirkung die Zeit ihres Entstehens weit überlebte und fortleben wird, so lange noch ein für Größe und Schönheit und für den Reichthum und die Tiefe der Empfindung empfängliches Herz auf Erden schlagen wird.

Bei aller Bedeutsamkeit indeß der in ihrer Entfaltung durchaus neuen und großartigen Kunst war damit doch nur der erste Anstoß gegeben zur Umwandlung des allgemeinen ästhetischen Bewußtseins. Dazu bedurfte es eines ringsum aufgelockerten Bodens. Die nächste Arbeit fiel nicht wie im Mittelalter den bildenden Künsten, sondern nach dem Bedürfniß der Gesammtbildung in Deutschland der Literatur anheim. Der Mensch und seine Bestimmung wurden Gegenstand des um Freiheit und Wahrheit ringenden Gedankens. Das Wesen des menschlichen Geistes, Inhalt, Form und Grenzen des Erkennens wurden erforscht; die Quellen der Religion aufgesucht; die Traditionen neuen Prüfungen, die Ideen des Wahren, Schönen und Guten den tiefsten und scharfsinnigsten Betrachtungen unterworfen. Mit Wärme ergriff die wissenschaftliche Jugend die Lehren eines Wolff, Leibnitz, Kant**) und trug sie auf tau-

*) Seb. Bach, geb. zu Eisenach 1685, gest. zu Leipzig 1750. — Georg Friedrich Händel, geb. zu Halle 1685, gest. in London 1751. — Christoph v. Gluck, geb. zu Weidenwangen in der Oberpfalz 1714, gest. in Wien 1787. — Jos. Haydn, geb. in Rohrau in Niederösterreich 1732, gest. in Wien 1809. — Wolfg. Amadeus Mozart, geb. zu Salzburg 1756, gest. zu Wien 1791.

**) Chr. v. Wolff aus Breslau, geb. 1679, gest. zu Halle 1754. — Gottl. Wilh. v. Leibnitz, geb. zu Leipzig 1646, gest. zu Han-

fend Wegen, von der Kanzel und dem Lehrstuhl, in der Familie und in Büchern in die verschiedenen Schichten der Gesellschaft über.

Mehr noch und unmittelbarer als diese philosophische Bewegung griff eine andre gleichzeitig in das Leben des Volkes ein. Die schöne Literatur, bis dahin unter der Botmäßigkeit ausländischer, namentlich französischer Dichtkunst, erhob sich mit dem erwachenden deutschen Nationalgefühl und der erstarkenden Freiheit des Denkens. Sie vor allen hat der bildenden Kunst die Wege bereitet und fast bis ins Einzelne den Ton angegeben, der nachgehends von ihr eingehalten worden; weßhalb ein Blick auf ihre Entwickelung hier gerechtfertigt sein wird.

Drei Männer sind es, die zuerst mit ihren Bestrebungen und Leistungen über das Gestrüpp und Gesträuch der Dichtkunst des achtzehnten Jahrhunderts emporragen: Klopstock, Wieland und Lessing.

Mit Recht wird Klopstock *) an erster Stelle genannt, wo von der Wiedergeburt unsrer Nationalliteratur die Rede ist. Mit hohem, sittlichen Ernst und feuriger Begeisterung hatte er die Dichtkunst zur Aufgabe seines Lebens und als Mittel erkoren, auf die Zeit und Nation einzuwirken. Im klaren Bewußtsein, daß die Kraft dazu ihm nur aus der Wahrheit, aus der innersten Uebereinstimmung von Wort und Gedanken kommen könnte, mochte

nover 1716. — Immanuel Kant, geb. zu Königsberg 1724, gest. daselbst 1804.

*) Fr. Gottl. Klopstock, geb. zu Quedlinburg 1724, gest. zu Ottensen 1803. Er, der erste der deutschen Dichter der Neuzeit, ist der einzige, dem die deutsche Nation bis jetzt das Zeichen des Dankes und der Anerkennung, das Ehrendenkmal, schuldig geblieben.

er sie nicht sondern vom Leben und Handeln; sie ward Offenbarung seiner Seele, sein Bekenntniß. Ihr Inhalt aber war ein dreifacher, und dies wurde bedeutungsvoll und maßgebend für die ganze nachfolgende Poesie- und Kunst-Bildung. Statt der hergebrachten, von den Franzosen entlehnten Kunstformen führte er die antiken Versmaße wieder ein und sah überhaupt in den Dichterwerken des classischen Alterthums Gesetz und Vorbild für die eignen. Nächstdem überzeugt, daß zum Herzen der Nation das vor allem erwärmend dringe, was aus ihrem Schooße geboren, gleichsam ihr eignes Fleisch und Blut sei, wählte er vaterländische Stoffe und zwar aus altgermanischer Zeit für seine Dichtkunst, und schrieb Bardengesänge und eine Hermannsschlacht. Doch auch damit hatte er die Höhe nach der er strebte noch nicht erreicht. Als die höchste und würdigste Aufgabe seiner Muse erkannte er die Religion und schrieb die Messiade. Und so wurden Alterthum, Vaterlandsliebe und Christenthum die Elemente seines Lebens und seiner Dichtkunst. Wir werden sehen, daß sie (wenn auch in verschiedenem Verhältniß) die gestaltenden Kräfte bleiben für die ganze Entwickelung der schönen Literatur und der Künste in Deutschland.

Bei weitem geringer, wenn schon immer sehr fühlbar, war die Wirkung von Wieland*) auf seine Zeitgenossen. Wohl war er eine durch und durch moderne Natur und seinen Dichtungen fehlte der sittliche Ernst und die ge-

*) Chr. M. Wieland, geb. 1733 in Biberach in Schwaben, gest. 1813 zu Weimar, wo ihm 1857 ein ehrnes Standbild errichtet worden, modelliert von H. Gasser, gegossen von F. v. Miller.

schmackvolle Form; aber auch er lenkte mit seiner Uebersetzung des Lucian, dann vornehmlich mit den griechischen Erzählungen die Augen auf das Alterthum und verführte nur noch außerdem im Oberon u. A. zum „Ritt in's alte romantische Land", ohne inzwischen ein andres Ziel vor sich zu haben, als bei seinen Streifzügen durch Hellas: Heiterkeit der Phantasie und Sinnenlust, nicht ohne den Beigeschmack französischer Kunst- und Lebensansichten.

Dagegen steht Lessing *) da als der eigentliche Wiederhersteller des deutschen Geistes in unsrer Nationallitteratur. Mit ihm — kann man sagen — athmet Deutschland, das ganze Deutschland, zuerst wieder frei auf aus voller Brust. Klopstock's Sprache war noch Vielen unzugänglich, seine christlich-poetische Phantasie bewegte sich außerhalb der Strömung der Zeit, wie sie denn sichtlich auch an Fremdes (Milton's Paradies) sich angeschlossen; — Wieland berührte fast überall nur die Oberfläche; — in Lessing tritt zuerst rein, frei und gesund germanischer Geist auf die Walstatt. Wohl hat auch er zuerst an den Werken des classischen Alterthumes seine Kräfte gestählt und sein Auge geschärft für das Würdige und Bedeutende; aber dann galt es ihm vor allem mit deutscher Art und Kunst das Fremdländische aus dem Feld zu schlagen, namentlich von der Bühne, dem Mittelpunkt ästhetischer Volksbildung, das eingenistete Franzosenthum zu verdrängen. Der Erfolg, den er, unterstützt von den Ereignissen und Stimmungen der Zeit, mit seinen Lustspielen erreichte, kann einer großen

*) Gotth. Ephraim Lessing, geb. 1729 zu Kamenz in Sachsen, gest. zu Wolfenbüttel 1781. Ein Ehrenstatue wurde ihm in Braunschweig errichtet 1853, modelliert von Rietschel.

Einleit. Erschütterung gleich gerechnet werden. Klopstock war zu weit zurückgegangen in's Dunkel der Vorzeit und Sage; Lessing griff aus der Wirklichkeit und Gegenwart Gestalten und Handlungen, Lust und Leiden für seine Darstellungen, und bewegte die Herzen des Volks durch Menschen, die es kannte, und mit einer Sprache, die es selbst sprach. Zur inneren Wahrheit, die schon Klopstock wiedergewonnen, fügte er die äußere, und gab der Natur ihre berechtigte Stelle in der Kunst wieder. — Mit nicht minderer Wärme wandte er sich der Religion zu. Wenn aber Klopstock im Christenthum die Quelle andachtvoller Begeisterung im Sinne des Psalmisten, oder auch die Grundlage für eine neue Mythologie erblickte: so erkannte Lessing darin den Hebel humaner Geistes- und Herzensbildung, und eiferte im Kampf mit dem Hauptpastor Götze gegen orthodoxe Verketzerung und Verdummung, und erhob im „Nathan" Adel der Gesinnung und allgemeine Menschenliebe zu Endzielen der Christuslehre.

War Lessing's Thätigkeit in den angegebenen Richtungen von ganz unberechenbarer Wirkung auf das Gesammtleben der Nation und somit auch auf alle dichterische und künstlerische Bestrebungen, so gewann er auf letztere noch besonderen Einfluß durch seine Verstandesschärfe, durch die Klarheit und Bestimmtheit seines Urtheils und seiner ästhetischen Ansichten überhaupt. Von seinen vielen Schriften archäologischen und kunstgeschichtlichen Inhalts hat indeß keine ein so großes Aufsehen erregt, und hat gleich einem Canon so tief eingegriffen in die künstlerischen und dichterischen Bestrebungen der Zeit, als sein „Laokoon." Indem es ihm bei diesem Buche darauf ankam, die Grenzen zwischen dichtender und bildender Kunst scharf zu bestimmen,

nach dem Grundsatz, daß der ersteren die Ausdehnung in der Zeit, der anderen die Ausdehnung im Raume ausschließend und beschränkend eigen sei, gelangt er u. A. zu dem Schluß, daß — wenn der Dichtkunst das Charakteristische, selbst das Häßliche gestattet sei — für die bildende Kunst nur die Schönheit als alleiniges Ziel und Beweggrund der Darstellung, und nur der nackte menschliche Körper als ihr entsprechender Gegenstand in's Auge gefaßt werden könne; ein Satz, welcher — wie wir sehen werden — von der letzteren mit Bereitwilligkeit angenommen wurde. Der Dichtkunst, der dramatischen wie jeder anderen, gestattet er den Wechsel von Ort und Zeit; für die bildende Kunst verlangt er Einheit von beiden und eifert gegen Tizian's „Geschichte vom verlorenen Sohn", wie gegen Mazzuoli's „Raub der Sabinerinnen" (denn hier ist in demselben Gemälde die Geschichte bis zur Versöhnung der Römer und Sabiner fortgeführt). Wohl mag Lessing damit manchen Geschmacklosigkeiten seiner Zeit, wie überhaupt talentarmer Künstler, den Weg vertreten haben; allein allgemein gefaßt würde ein solches Gesetz die herrlichen Schöpfungen Rafael's im Vatican, die Schule von Athen, die Disputa und vieles andere, die Hauptwerke der älteren Meister im Campo santo zu Pisa, und sonst in Toscana, Polygnot's trojanischen Krieg in der Lesche zu Delphi, nebst fast allen Sarkophagbildern des Alterthums verurtheilen. Der Dichtkunst gestattet er bei ihrer Fähigkeit, die Ereignisse mit allen Ursachen und Wirkungen zu schildern, jeden noch so unbekannten oder fremdartigen Stoff; der Malerei, die immer nur einen Moment, und auch den nur von Einer Seite zeigen kann, empfiehlt er möglichst bekannte Gegenstände, damit man — vertraut bereits mit dem, was die

Einleit. dargestellten Personen zu sagen haben — sie nicht nur sprechen sehe, sondern auch höre; eine Lehre, mit welcher er folgerichtig der bildenden Kunst auch jede Art von Allegorie verwehrt, die er der Poesie gestattet, ohne freilich zu bedenken, daß er dadurch zugleich mit so manchen Ausschreitungen und Albernheiten aus der Zeit des Kunstverfalls auch Rafael's „Facultäten" im Vatican und ein gutes Theil antiker Sculptur und Malerei verwirft, die keinen Anstand nehmen, die „Ueberredung" auf's Hochzeitbett der Helena zu setzen, oder den siegreichen Imperator von der „Roma" oder dem „Tiber" begrüßen zu lassen, von hundert anderen Dingen nicht zu reden.

Wir können hier, wo es uns nur um eine motivierte Andeutung der großen Bewegung zu thun ist, durch welche für Deutschland eine neue Periode seines geistigen Lebens herbeigeführt worden, weder auf die einzelnen Leistungen Derer, die sie hervorgebracht, noch etwa gar auf die namentliche Anführung Anderer eingehen, die neben, unter und nach ihnen an der Arbeit im literarischen Weinberg Theil genommen. Nur jener vier großen, über Alle emporragenden Männer der nächstfolgenden Zeit, Herder und Göthe, Schiller und Jean Paul, sei wegen ihrer theils unmittelbaren Beziehung zur Entwickelung der bildenden Kunst, besonders, und eines fünften, der unbedenklich den größten Einfluß auf sie ausgeübt, Winckelmann, ausführlicher gedacht.

Gewiß hat keine Literatur der Welt einen Schriftsteller aufzuweisen, der ein so weites Gebiet beherrscht wie Herder*)

---

*) Joh. Gottfr. Herder, geb. zu Morungen in Ostpreußen 1744, gest. zu Weimar 1803. In Weimar wurde ihm ein

dessen zahlreiche Werke sich über Religion und Theologie, über die schöne Literatur und Kunst aller Zeiten und Völker, über Geschichte und Philosophie in umfassendster Weise verbreiten, der selbst als Theolog, Dichter und Geschichtschreiber thätig war und als Lehrer, Prediger und Seelsorger wirkte. Zum Studium des classischen Alterthums, das er mit unermüdetem Fleiß bis zu den verborgensten Winkeln aufgeschlossen, fügte er die Kenntniß des Orientes, und wenn Klopstock Davidische Psalmen schrieb, so führte er die Welt in den „Geist der ebräischen Poesie" selbst ein und ließ sie in der „Sakontala" den der indischen vernehmen. Unabhängig von dogmatischen Ueberlieferungen betrachtete er „die ältesten Urkunden des Menschengeschlechts" und vertrat die Rechte der Vernunft in Dingen der Religion mit philosophischer und philologischer Klarheit, aber auch mit theologischer Gelehrsamkeit und Milde; das Reinmenschliche war ihm die Quelle des Guten und Schönen, und wie er „die Stimmen der Völker" sammelte als Ausdruck eines natürlichen und darum wahren, poetischen Gefühls, so arbeitete er in seinen „Briefen zur Beförderung der Humanität" auf eine, der moralischen Anlage und Bestimmung des Menschen gemäße Denk- und Handlungsweise hin. Aus derselben Weltanschauung gingen seine „Ideen zur Geschichte der Menschheit" hervor, nach denen wir die historischen Ereignisse als Momente in einem großen, organischen Entwickelungsproceß der Erdbewohner anzusehen haben, ein Buch, durch welches dem Studium der Geschichte neue Standpunkte

---

Ehrendenkmal errichtet 1850, nach dem Modell von L. Schaller in Erz gegossen von F. v. Miller.

 und neue Aussichten, ja der Weg überhaupt gezeigt worden, welchen die neuere Geschichtschreibung in Deutschland eingeschlagen. Vielfältig richtete er die Aufmerksamkeit auf die Werke der alten Kunst und ließ sich eben so gerne leiten von der Muse antiker Dichtkunst; aber mit größerem Glück folgte er im „Cid" dem auferstandenen Geiste der Romantik, dem nur zu bald das ganze Feld dichterischer und künstlerischer Bestrebungen geräumt wurde.

Neben Herder, und vorzüglich von diesem seiner höheren Laufbahn zugelenkt, steht Göthe.*) Auf einer weniger breiten Grundlage, aber mit ungleich größerer Kraft und Entschiedenheit wirkte Göthe auf das Gesammtleben der Nation, wie auf Kunst und Poesie. In ihm offenbarte sich in aller Stärke die Macht und das Recht des Genius, dem es gegeben war, zu der Fülle der inneren Wahrheit, zu der Wirklichkeit der Darstellung von Charakteren und Handlungen noch die Schönheit vollendeter Form zu fügen und damit das ewige Gesetz des Lebens und der Kunst unverrückbar aufzustellen; der aber auch zugleich in richtigem Instinkt mit der Wahl seiner ersten poetischen Stoffe der herrschenden Stimmung der Zeit, dem neubelebten Gefühl für Vaterland und Freiheit, und der Schwärmerei für phantastisch gesteigerte Liebe Rechnung trug. Die beispiellosen Erfolge seines „Götz", „Werther" und „Egmont" zeugen für die Richtigkeit seiner Wahl; sein „Faust"

---

*) J. Wolfgang v. Göthe, geb. zu Frankfurt a. M. 1749, gest. zu Weimar 1832. In Frankfurt wurde ihm ein Ehrendenkmal errichtet nach dem Modell von L. v. Schwanthaler, in Erz gegossen von Fr. v. Miller. In Weimar steht seine Statue mit der Schiller's zu einer Gruppe verbunden, modelliert von E. Rietschel, gegossen von Fr. v. Miller.

wurde, wie nie vorher ein Dichterwerk, Gemeingut der Nation, die die gährende Bewegung der Zeit, das vergebliche, gefährliche und verderbliche Ringen nach transscendentalem Wissen, in lebenswahren, ergreifenden Bildern darin sich spiegeln sah. —

Frühe schon der bildenden Kunst mit Leidenschaft zugethan, bemühte er sich auf allen Wegen in ihr Verständniß und in ihre Geschichte einzudringen; er suchte den Umgang von Künstlern, um von ihnen zu lernen, oder auch um sie anzuregen und ihren Talenten eine höhere Richtung zu geben. Denn wenn auch sein Urtheil im Einzelnen nicht vollkommen sicher und frei von fremden Einflüssen war: im Allgemeinen bezeichnete er stets mit dem feinen Gefühl und der tiefen Einsicht des hochbegabten Genius den Werth und die Bedeutung der Kunst und die Wege zu ihren höchsten und schönsten Zielen. Zugleich bereicherte er die bildenden Künste durch seine Dichtungen mit neuem Stoff der Darstellung und regte durch die feste Zeichnung und Abrundung seiner Charaktere zu Nachbildung und Nacheiferung an. — Er war einer der Ersten, der — ergriffen von der Erhabenheit des Münsters in Straßburg — auf die Herrlichkeit altdeutscher Baukunst wieder aufmerksam machte; durch kunstgeschichtliche Abhandlungen über altitalienische Meister und deren Werke beförderte er deren Studium und lenkte durch sein „Kunst und Alterthum am Rhein und Main" die Aufmerksamkeit auf die ältere deutsche Kunst. Er gründete einen Verein von Kunstfreunden in Weimar, von welchem Preisaufgaben an Künstler gestellt, Ausstellungen veranstaltet, Belohnungen ausgetheilt wurden. Durch die Lebensbeschreibung Benvenuto Cellini's, die Charakterschilderungen von Winckelmann, Hackert u. A.

Einleit. gewann er die öffentliche Theilnahme immer mehr für die schönen Künste, erweckte ihnen immer mehr Gönner und erhielt sich in stetem Wechselverkehr mit Künstlern; ein Umstand, der bei seiner hervorragenden Stellung und dem Ansehen seines Namens für Alle von größter Bedeutung war.

Schiller*) und Jean Paul**) haben keine unmittelbare Beziehung zu den bildenden Künsten, denen sie bei der etwas schwachen oder unbestimmten Zeichnung ihrer Charaktere auch nur wenig darstellbaren Stoff zugeführt. Aber sie haben nicht nur mächtiger, als ihre Vorgänger und Zeitgenossen auf das Gemüthsleben und die Phantasie des gesammten Volks gewirkt, sondern auch ganz besonders durch den heiligen Ernst und die bis zur Gluth gesteigerte Wärme der Empfindung in ihren Werken und ihre durch und durch ideale Kunstanschauung aufstrebenden Talenten die Lust der Begeisterung in's Herz gesenkt und das Bewußtsein geweckt und befestigt von einer weit über Schilderung und Abspiegelung der Wirklichkeit gehenden Bestimmung ihres Berufes. Dies, was sie vorzugsweise zu Dichtern der Jugend gemacht, hat seine belebende Kraft an den größten Künstlern der Neuzeit bis in ihr Alter dauernd erwiesen.

---

*) Friedr. v. Schiller, geb. zu Marbach in Schwaben 1759, gest. zu Weimar 1805. Ein Ehrendenkmal nach dem Modell von Thorwaldsen, gegossen von Fr. v. Miller, steht in Stuttgart; ein zweites, wo er mit Göthe vereinigt, nach dem Modell von E. Rietschel, gegossen von F. v. Miller, in Weimar.

**) Jean Paul Friedrich Richter, geb. zu Wunsiedel im Fichtelgebirge 1763, gest. zu Bayreuth 1825. Sein Ehrendenkmal daselbst, errichtet 1842 nach dem Modell von L. v. Schwanthaler, in Erz gegossen von F. v. Miller.

Zu diesen und vielen verwandten Geistern im Reiche der Dichtkunst tritt nun noch ein Mann auf einem der ausübenden Kunst viel näher gelegenen Felde, der erste, welcher der deutschen Literatur einen europäischen Namen geschafft, der Gründer der neuen Kunstgeschichte, Joh. Winckelmann.*)

Es ist ein auffallender Zug in der Geschichte der neuen deutschen Kunst, daß jene literarischen Thätigkeiten, welche sonst der Kunstblüthe zu folgen pflegen, hier gleichzeitig mit, ja gewissermaßen vor ihr auftreten: Kritik in Lessing, und in Winckelmann die Geschichte. Allein er findet zum Theil wenigstens seine Erklärung in dem allgemeinen Charakter der Zeit. Wir haben bei fast allen hervorragenden Größen unter den Elementen des geistigen Gährungsprocesses in Deutschland neben Vaterlandsliebe und Religion das Studium des Alterthums in erster Linie gesehen. Es wird nicht schwer fallen, darin die Quellen für Kritik und Geschichte zu erkennen. In Winckelmann, bei welchem deutsche Vaterlandsliebe einen sehr mäßigen, das Christenthum gar keinen Spielraum einnahm, hatten sich Sinne, Gefühl und Geist ganz der classischen Kunst zugekehrt, durch deren Erkenntniß er einmal sich schadlos hielt für das versagte Glück, selbst Künstler zu sein; dann aber auch sich befähigen wollte, Künstlern und Kunstfreunden neue Wege zu hohen Zielen zu bahnen. Zwar verdankt er selbst manche erste Anregung zu seinem Lebensberuf dem Umgang mit Künstlern und Kunstkennern in

*) Joh. Joach. Winckelmann, geb. zu Stendal in Preußen 1717, gest. zu Triest 1768. Ein Ehrendenkmal wird ihm errichtet.

Einleit. Dresden (u. A. Oeser und Hagedorn, Lippert, Diterich, Heinecke, Oesterreich); ja Raphael Mengs wird in Rom für ihn eine Autorität und sein Urtheil sehr häufig ein Leitfaden für seine Forschungen; allein der Reichthum seiner Kenntnisse, die Schärfe seiner Beobachtung und der Umfang seiner Thätigkeit geben ihm eine so weitreichende, selbstständige Wirksamkeit, daß alle fremden Einflüsse unsichtbar darin untergehen.

Schon mit seiner ersten Schrift: „Ueber die Nachahmung der Alten", die noch in Deutschland 1755 geschrieben ist, stellt er sich unter die Vordermänner der Bewegung. Gleich Lessing eifert er darin gegen den alleinseligmachenden französischen Geschmack und gegen die von aller Welt vergötterte Kunst des Bernini, gegen seine Unnatur und Unschönheit, denen entgegen er mit reinem ästhetischen Gefühl und warmer Begeisterung an die Würde und Einfachheit des hellenischen Alterthums verweist; doch spürt man in dieser Schrift noch die sächsische Umgebung. Freier dagegen tritt er schon in der nächsten „Vom Geschmack der griechischen Künstler" für die Schönheit der Form auf. Mit der „Kunstgeschichte" aber, die er 1764 in Rom schrieb, und mit den „Monumenti inediti 1767", in denen er eine Menge neuer Quellen der Kunstkenntniß aufschloß, eroberte er sich den Einfluß und die ruhmvolle Stellung in der Kunst- und Künstlerwelt, die ihm durch sein Leben und bis heute geblieben, und die ihm auch weder durch die unter neuen Entdeckungen fortgeschrittene Kunstgeschichte und Kritik, noch durch die über seine Zeit hinaus gehende Kunstentwickelung je streitig gemacht werden wird. „Seit diesen Werken, sagt mit Recht Gervinus (Gesch. der poet. Nationalliteratur der Deutschen, IV., p. 424), schien erst

das Reich des Schönen für Deutschland geöffnet, und jeder Künstler nicht nur, auch jeder Dichter und Alle, die eine Ahnung von den mächtigen Anregungen einer Kunstwelt und der Natur eines südlichen Himmels hatten, wanderten seit Winckelmann nach Italien."

Es ist hier nicht der Ort, die Leistungen Winckelmann's ausführlich zu besprechen; um aber einen Begriff von der Bedeutung zu bekommen, welche er für das Wiederaufleben der deutschen Kunst hatte, müssen wir uns seine literarische Thätigkeit wenigstens in allgemeinen Zügen vergegenwärtigen. — Mit der Kunst waren vor ihm auch die Kunst-Anschauung und Erkenntniß auf eine sehr tiefe Stufe herabgekommen: Werthloses wurde überschätzt, Griechisches von Römischem, Etrurisches von Aegyptischem, ja sogar Neues vom Alten selbst durch Kunstschriftsteller nicht mehr unterschieden und in den Auslegungen herrschte die größte Unsicherheit, Unkenntniß und Willkühr! *) Obschon nun auch Winckelmann bei aller Schärfe der Beobachtung und allem Fleiße der Untersuchung nicht vollkommen gegen Täuschungen und Irrthümer geschützt war, so stellte er doch zuerst ein verständiges, gutbegründetes System der Kunstbetrachtung auf, brachte Ordnung in die gleichsam chaotisch durcheinander geworfenen Werke und zwang durch seine Art ihrer Beschreibung die Beschauer zur Einsicht ihrer charakteristischen Eigenschaften, vor allem aber zum Eingehen auf ihre mannichfaltigen Schönheiten. Indem er so die Kunst zu ihrem Ursprung zu verfolgen, und die Ursachen ihrer Ver-

*) Beispiele die Menge führt Winckelmann in seiner Vorrede zur Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresdner Ausgabe I. p. 2 ff. an.

Einleit. schiedenheiten bei den Aegyptern, Griechen und Italienern, Phöniziern, Persern und Juden aufzufinden bemüht war, die Stylunterschiede in der Zeichnung des Nackten und der Gewandung möglichst anschaulich bestimmte, über Gestaltung und Attribute der Gottheiten und aller Ideale, sowie über das für ihre bildliche Darstellung verwendete Material gründliche Untersuchungen anstellte, die Perioden der griechischen Kunst, ihren Wachsthum und ihren Verfall, ihre Künstler und deren noch vorhandene Werke, sodann die Kunst unter den Römern und deren bekannte Denkmale der eingehendsten Besprechung unterwarf, führte er die Kunstkennerschaft auf ganz neue Wege. Mit seinen Betrachtungen aber über die Schönheit des menschlichen Körpers, die er in ihrer Verschiedenheit nach Alter und Geschlecht und Theil für Theil gleichsam anatomisch darlegte, mit seiner Erklärung der Proportionen, des Ausdrucks, der Grazie, der Bekleidung 2c. übte er den entschiedensten Einfluß auf die bildenden Künste seiner Zeit aus.

Wie groß nun auch in dieser Hinsicht die Verdienste Winckelmann's sind, so würde man sie doch überschätzen, wollte man ihn für völlig unabhängig halten von der Bildung der Zeit, und seiner Anschauungsweise eine ewige Bedeutung beilegen. Wie er als Forscher und Geschichtschreiber der herrschenden Unkenntniß entgegentrat, ohne sich damit für unfehlbar zu erklären, so hat er mit seinen ästhetischen Ansichten von der oberflächlichen und geschmacklosen Handhabung der Kunst auf eine ernstere Auffassung dieses Berufs hingewiesen, ohne selbst zur vollkommenen Freiheit des Urtheils durchgedrungen zu sein. Die Schönheit der Formen und Proportionen, die Richtigkeit der Zeichnung und das Wohlgefällige in der Anordnung waren

bei ihm von solchem Gewicht, daß er den innern Gehalt,
die Motive der Darstellung, den Geist der Erfindung weniger in Betracht zog, und gegen das Große und Gewaltige in der Kunst unempfindlich, ja selbst ungerecht werden konnte. So allein war es möglich, daß er (um nur ein Paar Beispiele anzuführen) die schöne Gruppe einer ältern weiblichen Gestalt und eines Jünglings (in der Villa Ludovisi zu Rom) zuerst als „Phädra und Hippolytus" und später als „Elektra und Orestes" erklären konnte, ohne durch den himmelweiten, jedes „entweder oder" ausschließenden Unterschied der Personen und Beziehungen im mindesten afficiert zu werden; oder auch, daß er einen todten Christus von Guercino mit seinem „heldenmäßigen, bartlosen Gesicht" der „niedrigen und gemeinen Gestalt des Heilandes von Michel Angelo" (in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom) zur Beschämung! „gegenüber" oder die Leistungen von Raphael Mengs über diejenigen des großen Urbinaten stellen mochte. (Winck. W. Dresdner Ausg. I. p. 182.) Aussprüche, welche ein vielstimmiges Echo unter den Künstlern finden und in ebenso beschränkender Weise wirken mußten, als seine Lobpreisungen der Antike zur Befreiung von conventionellen Fesseln wesentlich beigetragen hatten.

Fassen wir nun die Ereignisse und Erscheinungen, welche zur Wiederbelebung der deutschen Kunst mitgewirkt haben, kurz zusammen, so waren es die großen Kriegs- und Staats-Begebenheiten des achtzehnten Jahrhunderts, welche Deutschland und ganz Europa erschütterten und die damit engverbundene Bewegung auf rein geistigem Gebiet, aus denen in Religion und Philosophie, in Poesie und der gesammten Literatur ein neues Leben aufging mit einem

 Reichthum von Talenten, und durchdrungen von der Idee des Alterthums, des Christenthums und der Vaterlandsliebe.

Diese unverkennbare Thatsache führt uns zu Bemerkungen zurück, welche bei der Besprechung des eintretenden Kunstverfalls im sechszehnten Jahrhundert (in der Einleitung des dritten Bändchens) gemacht wurden. Dem oft wiederholten Vorwurf, als habe das Studium und Nachbilden der Antike ihn herbeigeführt, begegnet die Neuzeit mit der Wiedererhebung der Kunst durch dasselbe; dem andern, daß der Protestantismus die Entgeistigung der Kunst verschuldet, tritt die Geschichte des vorigen Jahrhunderts entgegen, indem sie uns alle jene dem Aufschwung der Künste vorausgehenden heilsamen Bewegungen, die religiösen selbst nicht ausgenommen, auf dem Gebiet des Protestantismus zeigt, angeregt und ausgeführt allein durch Männer aus protestantischem Geiste geboren; denn auch Winckelmann wird, trotz seiner Conversion, von Keinem als Vertreter des Katholicismus angerufen werden; von den Künstlern, deren Namen voranstehen unter den Erneuerern, nicht zu sprechen.

Was dagegen als Charakterzug der neuen Zeit hervorgehoben worden, die Ausbildung der Idee des Staats, bei welcher alle Interessen der menschlichen Gesellschaft, die geistigen wie die materiellen, neben einander ihre Berechtigung und Berücksichtigung finden, das trat mit immer größrer Entschiedenheit heraus; und wenn früher die Kunst nur im Dienste der Kirche thätig gewesen, so waren ihr nun alle Stellen der allgemeinen Bildung aufgethan, die weltlichen wie die geistlichen.

Noch aber wäre auch damit nichts gewonnen worden, wäre sie nicht von der eingerissenen Verflachung und Ge-

haltlosigkeit zu Ideen, von Berechnung und Unwahrheit zu Naivetät und Wärme, von schwächlichen Formen zu einem ernsten Styl, von bloßen Nachahmungen zu selbstständigen Schöpfungen übergegangen: und alle diese Wege hatte vor ihr und für sie die deutsche Wissenschaft und Literatur zurückgelegt. Und sie hat sie eingeschlagen! Aber — wie sie in ihrem Auftreten ohnehin an das Herkommen sich nicht gebunden — in umgekehrter Ordnung: zuerst Malerei, dann Bildnerei und zuletzt die Baukunst.

Erster Zeitraum.

Erster Abschnitt.

Mengs und seine Zeitgenossen.

In der Geschichte der Einzelnen wie der Völker geht häufig ein scheinbarer Rückschritt einem entschiedenen Fortschritt voraus und oft wird eigenthümliches Wollen eher durch einen verwandten, als durch einen feindlichen Gegensatz in's Leben gerufen. So sahen wir (im ersten Bändchen) durch Carls d. Gr. Bemühungen um Einführung der antiken Kunstweisen in Deutschland einen nationalen Kunstsinn angeregt, dessen erste Aeußerungen weit hinter den von ihm verworfenen Mustern zurückblieben, dennoch aber der Anfang waren zu dem deutsch-romanischen Baustyl. Der um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts gemachte Versuch, an seiner Statt die antiken Bauformen wieder anzuwenden, führte zur Annahme wo nicht zur Schöpfung des gothischen Styls. In ähnlicher Weise sehen wir in Italien die Nachfolger des Niccola Pisano auf durchaus andern Wegen als die er angebahnt die Wiederherstellung der Kunst und ihre Befreiung von den Fesseln des Byzantinismus verfolgen.

Diese Bemerkungen habe ich vorausgeschickt, zu erklären, warum ich Raphael Mengs an den Anfang dieses Zeitabschnittes deutscher Kunst und nicht, wie Manche wollen, an das Ende des vorigen gestellt. Als der erste, der von der breitgetretenen Straße des Herkommens abwich, öffnete er auch Andern die Augen über das was geschah; aber mit den so geöffneten Augen, im Besitz eines freien Urtheils erkannten sie, daß auch der neu eingeschlagene Weg nicht zum Ziele führe, nicht der ihrige sei, und suchten und fanden den rechten.

1. Zeitr.

Wie der Erbprinz eines regierenden Hauses schon im Schooß der Mutter seiner künftigen Bestimmung entgegen getragen wird, so fand Mengs, als er zuerst das Licht der Welt erblickte, seinen Beruf bereits vorgezeichnet. Sein Vater, Ismael Mengs, ein Miniatur-Maler aus Kopenhagen und Hofmaler des Kurfürsten von Sachsen, hatte im Angesicht des allgemeinen Kunstverfalls beschlossen, in dem ersten Sohne, der ihm geboren würde, der Welt einen Künstler, ja einen Wiederhersteller des guten Geschmacks zu geben. Am 12. März 1728 auf einer Reise nach Böhmen ward ihm in dem Städtchen Aussig an der Elbe dieser Sohn geboren und erhielt von ihm, zum Zeichen seiner Bestimmung, die Namen Anton (nach Correggio) und Raphael, der nach seiner Ueberzeugung beiden größten Maler, die je gelebt. Von seinem sechsten Jahre an wurde der Knabe im Zeichnen, von seinem achten außerdem im Oel-Miniatur- und Email-Malen geübt, und zwar so unausgesetzt und mit so unerbittlicher Strenge und Härte, wie man sie wohl als Strafe, oder zur Erlernung mechanischer Geschicklichkeiten angewendet findet. Den so geschulten Knaben führte der Vater in seinem dreizehnten Jahre nach Rom; aber nicht in die Werkstatt eines der dortigen berühmten Maler, sondern zu — den Antiken. Hier mußte er,

Ismael Mengs.

A. Raph. Mengs.

 um die Schönheit der Form sich einzuprägen, vom frühen Morgen bis zum späten Abend seine vorgeschriebenen Pensa zeichnen; danach ließ ihn der Vater eine Zeit lang nach den Fresken des Michel Angelo in der Sixstina, hierauf nach Rafael in den Stanzen, und zuletzt nach dem lebenden Modell zeichnen. Nach drei Jahren nach Dresden zurückgekehrt, erregte der junge Mengs durch seine Leistungen die Aufmerksamkeit des Hofs in so hohem Grade, daß er mit einem Jahrgeld ausgerüstet zu weitrer Ausbildung wieder nach Rom gehen konnte. Aus Liebe zu einer jungen Römerin, Margaretha Guazzi, die ihm bei einem Madonnenbild als Modell gedient, die ihm aber als Protestanten von den Aeltern des Mädchens verweigert wurde, trat er zur katholischen Kirche über und ging als kurfürstlicher Hofmaler nach Dresden zurück. In Folge des siebenjährigen Kriegs, der Sachsens Kräfte geschwächt, verlor er seine Stellung und nahm deshalb eine Einladung nach Rom an, in der dortigen Kirche S. Eusebio ein Deckenbild a fresco zu malen. Schon war sein Ruhm so groß, daß ihn der König von Neapel in seine Dienste berief. Hier blieb er indeß nur kurze Zeit und nahm nun seinen dauernden Aufenthalt in Rom, bis er 1761 von König Carl III. von Spanien mit einem Gehalt von 2000 Dublonen zu seinem Hofmaler ernannt wurde. Mit Ehren und Arbeiten überhäuft, ging Mengs nach einem neunjährigen Aufenthalt in Madrid zur Herstellung seiner sehr angegriffenen Gesundheit wieder auf einige Jahre nach Rom, führte daselbst u. a. einen sehr ehrenvollen Auftrag des Papstes Clemens XIV. aus und kehrte 1774 nach Madrid zurück. Inzwischen waren seine Kräfte erschöpft; der König entließ ihn mit einem Jahrgehalt von 3000 Duc. und einem gleichen für seine Töchter, und so sah er Rom 1777 wieder, aber nur um bald sein Grab

da zu finden. Er starb 1779 und liegt in der Kirche von S. Michele grande begraben. Aber der spanische Gesandte, Ritter Azara, ließ ihm neben Rafael's Grab im Pantheon einen Denkstein setzen und die Inschrift darauf:

Ant. Raphaeli Mengs
Pictori philosopho
Jos. Nic. de Azara amico suo P.
MDCCLXXIX
Vivit annos LI Menses III Dies XVII.

Zu dem Ansehen, in welchem Mengs bei den Höfen von Dresden, Rom, Neapel, Madrid und auch von Petersburg stand (denn Katharina von Rußland hatte ihn gleichfalls auf mannichfache Weise ausgezeichnet) gesellte sich die Achtung der Welt und seiner Berufsgenossen, besonders aber diejenige ausgezeichneter und hochgestellter Männer. Namentlich waren es Winckelmann und der Ritter Azara, welche seine Verdienste um die Kunst vor der Welt erhoben und so hoch schätzten, daß vor ihm selbst der große Urbinate zurückstehen mußte. Ungünstig natürlich mußten diejenigen seiner Zeit- und Kunstgenossen über ihn urtheilen, welche in dem herrschenden Geschmack befangen, in ihm einen Gegner erblickten, der ihnen den Weg vertrat oder neue Gesetze des Wohlgefallens vorschreiben zu wollen schien. Ruhiger und richtiger scheint die Folgezeit seine Bestrebungen und Leistungen beurtheilt zu haben, wie dies namentlich durch Göthe in „Winckelmann und sein Jahrhundert, 1805" geschehen. Eines aber tritt uns, wenn wir sein Leben, seine Werke und seine Beurtheilungen übersehen, unbestritten entgegen: deutsche Vaterlandsliebe bildet bei ihm so wenig als bei Winckelmann je einen Beweggrund seiner Entschließungen und Handlungen. Wohl nannte

1. Zeitr. er, eines Dänen Sohn, sich „Saxo"; aber weder an Sachsen noch gar an Deutschland überhaupt hat er eine Anhänglichkeit gezeigt, welche auch nur von fern als Nationalgefühl zu deuten gewesen wäre.

Gemälde. Die Orte, an denen man Mengs vornehmlich kennen lernen kann, sind Dresden, Rom und Madrid; doch finden sich auch in München, Berlin, Petersburg 2c. nicht unbedeutende Arbeiten von ihm. In dem Museum zu Dresden ist sein Selbstbildniß, ein vortreffliches Pastellgemälde und ein Pfeile spitzender Amor, Halbfigur, eine etwas versüßte Nachahmung des Rafaelischen Engelknaben aus der Sixtinischen Madonna, gleichfalls in Pastellfarben. In der katholischen Hofkirche aber daselbst ist die Himmelfahrt Christi, das 33 F. hohe und 16 F. breite Altargemälde, womit der Künstler bereits 1751 bei seiner Anstellung als kurfürstlich sächsischer Hofmaler beauftragt worden, das er aber erst viele Jahre später in Madrid vollendete. Unverkennbar hat er sich bei einigen Köpfen und im Gesammtfarbenton die Transfiguration Rafael's zum Muster genommen, und sich so vielfach an ältere Vorbilder gehalten, daß man immer auf bekannte Stellen zu treffen glaubt. — Unten im Erdendunkel stehen wie in vorschriftmäßiger Bewegung die Apostel, Maria die Hände über die Brust gefaltet, Magdalena kniet; die mittlere gleichsam in Blau getauchte Abtheilung wird von dem emporschwebenden, fast gänzlich unbedeckten Christus und zwei Engeln von angelernter Grazie eingenommen; in der obersten, von Licht durchdrungenen Abtheilung, wird Gott als Greis mit langem weißen Bart und in ein weißes Gewand gekleidet, die segnende Linke erhoben, von einer Engelschaar getragen. — In Rom sieht man von ihm in der Kirche S. Eusebio sein erstes Frescogemälde, die Verklärung des Heiligen, von Engeln

LE PARNASSE

umgeben, noch ganz in der Weise des Pietro da Cortona componiert, aber von frischer, lebendiger Färbung. — Berühmter und unbedenklich schöner, ja wohl das schönste seiner Werke in Fresco ist das Deckengemälde im Casino der Villa Albani, der **Parnaß**, davon wir hier einen leicht ausgeführten Umriß mittheilen. Auf freier Höhe vor einer Lorbeerbaumgruppe, unter welcher ein Flußgott liegt mit der Urne der kastalischen Quelle, steht bekränzt Apollo und hält mit der Rechten einen Kranz wie als Siegespreis, während die Linke die Lyra umfaßt. Rechts neben ihm sitzt Mnemosyne, die rechte Hand zum Ohr erhoben, den Blick in sich versenkt, als wolle sie sich auf etwas besinnen; hinter ihr steht Thalia, weiter nach vorn am Boden sitzt Klio mit Schriftrollen, schreibend; neben ihr tanzen Terpsichore und Erato. Auf das Trumm einer dorischen Säule gestützt, steht zur Linken Apolls Kalliope und hinter ihr in declamatorischer Stellung Polyhymnia, wie es scheint einen Gesang recitirend; weiter zurück sitzt Euterpe mit zwei Flöten beschäftigt; im Vorgrund kniet auf einer (Himmels-) Kugel Punkte bezeichnend Urania, und hinter ihr schließt Melpomene mit der Keule in der Rechten und der tragischen Maske auf dem Kopf die Gruppe. Die Gebrechen dieses Bildes, sein gänzlicher Mangel an innerem Zusammenhang, wo jede Figur für sich handelt oder eigentlich nur existirt, die Armuth und Schwäche der Motive, die sehr oberflächliche und äußerliche Charakteristik, die Monotonie und Glätte der Formen und die durchgehend berechnete Schönheit springen in die Augen; daneben aber hat es unbestreitbare Verdienste, welche dasselbe mit Recht an den Eingang der neuesten Kunstgeschichte stellen. Vor allem ist hervorzuheben, daß Mengs in diesem Bilde sich frei gemacht von der durch Giulio Romano und Correggio in die

1. Zeitr.

 Kunst eingeführten Manier, Deckenfiguren in Verkürzung zu zeichnen, wodurch alle Möglichkeit einer einfachen, ruhigen, wirksamen Anordnung und einer ausdrucksvollen und klaren Zeichnung abgeschnitten ist. Mengs hat sein Bild nicht für die Illusion eines Vorgangs an der Decke componiert, sondern als einen daran ausgespannten Teppich. Dadurch ist es ihm möglich geworden, in der Composition jene Einfachheit und Deutlichkeit wieder zu gewinnen, wodurch die alte Kunst so glücklich sich auszeichnet, und womit allein das Ganze wie die einzelnen Gestalten zur Geltung kommen können. Zu dem auf diesem Wege erlangten sehr günstigen, an classische Werke erinnernden Gesammteindruck kommt eine sehr blühende, klare Farbe, eine über das Ganze ausgebreitete lichte Heiterkeit und eine meisterhafte Behandlung. —

Im Vatican malte Mengs an einer Decke die vier Evangelisten, und sodann in der Camera de' papiri ebenfalls als Deckenbild „die Geschichte, welche über der entrüsteten Zeit die Denkwürdigkeiten niederschreibt"; ihr gegenüber sitzt Moses zwischen zwei Genien; und in den angrenzenden Lunetten spielen Kinder. Es ist eine unklare Allegorie, die weder durch Geschmack in der Anordnung, noch durch Schönheit der Form irgend einen Reiz erhält.

In Spanien findet man viele und große Arbeiten von Mengs: im königlichen Palast zu Madrid die Apotheose Trajan's und den Tempel des Ruhms, die Tages- und Jahreszeiten, den Hof der Götter ꝛc.; in einem Theater „die Zeit, welche das Vergnügen entführt." Daselbst ist auch das berühmte „Noli me tangere" von ihm und die Geburt Christi, ein Gemälde, dem man es ansieht, daß er Correggio's Nacht nicht nur nachahmen, sondern durch etwas mehr Ordnung in

den Linien und durch etwas regelrechtere Physiognomien über- treffen gewollt.

1. Zeitr.

Petersburg besitzt fünf ziemlich große Gemälde von ihm: eine Predigt Johannis, eine Ausgießung des h. Geistes; das Urtheil des Paris; Perseus und Andromeda; Apoll unter den Musen (1761); die Verkündigung.

In Wien ist wohl der h. Petrus im Belvedere das bedeutendste Werk von ihm, und in München sein Selbstbildniß in der Pinakothek.

Literar. Werke.

Außer diesen und vielen anderen Werken der Malerei hinterließ Mengs auch eine Anzahl kunstliterarischer Arbeiten, die bei der Beurtheilung seines künstlerischen Charakters jedenfalls von Belang sind. Er hat über die Niobidengruppe, über die Gemälde der königlichen Gallerie in Madrid, über Leben und Werke des Correggio, ferner einen „praktischen Unterricht aus der Malerei" u. m. a. geschrieben. Die Summa seiner Ansichten über den richtigen Weg zur Kunstbildung hat er in der Schrift niedergelegt, welche unter dem Titel „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei" 1765 von J. H. Füßli mit einer Widmung an Winckelmann herausgegeben wurde und später in italienischer Uebersetzung erschien. In dieser Schrift, in welcher er übrigens den Begriff der Schönheit mit dem der Vollkommenheit, und den passiven Geschmack mit dem activen, schöpferischen vermengt, stellt er die einzelnen Vorzüge und Eigenthümlichkeiten der drei „größten Maler", Rafael, Correggio und Tizian zusammen nach Zeichnung, Licht- und Schattengebung, Colorit, Composition, Draperie, Harmonie, und daneben die Antiken mit dem „Geschmack der Schönheit und Vollkommenheit", und kommt zu dem Schluß, daß „der Maler, so den guten, das ist den besten Geschmack

1. Zeitr. finden will, aus diesen vieren den Geschmack kennen lernen soll: aus den Antiken den Geschmack der Schönheit; aus Rafael den Geschmack der Bedeutung oder des Ausdrucks; aus Correggio den Geschmack der Gefälligkeit oder Harmonie; aus Tizian den Geschmack der Wahrheit oder Farben.

Die Mangelhaftigkeit dieser bereits im siebenzehnten Jahrhundert von den Carracci's in Bologna dem Kunstverfall entgegengestellten Theorie des Eklekticismus leuchtet jetzt Jedermann ein; allein in einer Zeit, die kein Auge mehr hatte für den Reiz der Einfachheit in der Kunst, die sich nach dem Vorbild eines Pietro da Cortona und Bernini nur in starken Contrasten der Stellungen, Bewegungen, Linien und Massen gefiel und das Studium der Form gänzlich vernachlässigte, mußte die Lehre von Mengs als eine gewaltige Neuerung erscheinen und junge Talente zu Nachdenken und Nacheiferung aufmuntern.

Charakteristik. Als ausübender Künstler hat Mengs erreicht, was ohne Genie, bei unverkennbaren technischen Anlagen und anhaltendem Fleiß, mit Verstand und Einsicht nach den in seinen Schriften niedergelegten Ansichten über die Aufgaben seines Berufs zu erreichen möglich war. Nicht selten verirrte er sich schon bei der ersten Auffassung eines Gegenstandes, in der Meinung poetisch zu sein, über die Grenzen des guten Geschmacks in dunkle Allegorien, wie z. B. wo er die Geschichte schreibend darstellt über der erzürnten Zeit. Mit der Gabe der Erfindung nur dürftig ausgestattet, hatte er für das Bedeutsame der Anordnung keinen Sinn, wenn er auch der ihm möglichsten Einfachheit sich dabei befleißigte. Ebenso wenig war er befähigt, Handlungen oder Gestalten reich und rich-

tig motiviert darzustellen. Ohne eigenen schöpferischen Formensinn war er in der Zeichnung auf die Nachahmung theils der Natur, theils erlesener Kunstwerke angewiesen, und hier tritt das Verdienstliche wie das Mangelhafte seiner Bestrebungen am deutlichsten hervor. Da er in der Schönheit, und zwar in der idealen, über die Natur erhabenen Schönheit das höchste und einzige Ziel der Kunst und in der antiken Plastik die vollendete Schönheit sah, kam er dahin, deren Formen in seine Gestalten, ja selbst in seine Naturstudien überzutragen, derart, daß diese bloße Abstractionen der Antike wurden. Während er indessen so seine Schöpfungen vor Vermischung mit der gemeinen Wirklichkeit sicherte, entfernte er sie — in der obendrein unterschied- und urtheilslosen Werthschätzung aller, der späteren wie der früheren Werke antiker Kunst — zugleich so weit vom Leben, daß sie die Sinne nicht mehr mit dem Schein der Wahrheit treffen. Wenn er nun aber schon bei den Theilen des Körpers und deren festumschriebenen Formen seine Absicht nicht erreichte, wie viel weniger konnte er in der Gewandung etwas leisten, bei welcher weder die Natur, noch die antike Plastik, noch die großen Maler ausreichende Hülfe leisten, wenn nicht eigener Formensinn, Phantasie und Geschmack dem Künstler zu Gebote stehen!

Dazu übersah Mengs unter den Bemühungen um die Schönheit einzelner Formen nicht nur leicht die Schönheit des (vornehmlich durch die Schönheit der Bewegung bedingten) Gesammteindruckes, sondern er gelangte auch nicht zur Beseelung der Form, zum geistigen, ja nur zum lebensvollen Ausdruck, so daß seine Gestalten mit aller Schönheit und Idealität kalt lassen; und indem er das Charakteristische als eine Beeinträchtigung der Schönheit vermied, mußte er in

1. Zeitr. eine Einförmigkeit gerathen, gegen deren Langweiligkeit keine Götterversammlung Schutz gewährt.

Was sein Colorit betrifft, so muß es auffallen, daß uns die von ihm anempfohlene Nachahmung Tizian's in seinen Werken nirgends grell entgegentritt, so daß er praktisch Zeugniß abgelegt hat für die Unverträglichkeit idealistischer Zeichnung und venetianischer Färbung. Er hatte klare, kräftige Farben, und wußte — wie man vornehmlich am Parnaß in der Villa Albani sieht — sie voll zu nehmen, harmonisch zu stimmen und gut zu verbinden.

In technischer Geschicklichkeit hat er eine hohe Vollkommenheit erreicht, und obwohl ausgezeichnet als Oel- und Frescomaler, so ist er doch ganz besonders bewundernswürdig in seinen Pastellgemälden, für die er durch eine eigenthümliche Behandlung nicht nur die ganze Kraft der Oelfarbe erreichte, sondern auch eine bis jetzt gegen alles Verblassen geschützte Dauer gewonnen hat.

Winckelmanns Urtheil.

Das hier ausgesprochene Urtheil über Mengs dürfte gegenwärtig wohl mit dem allgemein angenommenen übereinstimmen. Das Lob seiner Zeitgenossen klingt freilich ganz anders; und da es auch zur Geschichte gehört, darf es hier nicht übergangen werden. Winckelmann (Gesch. der Kunst des Alterthums III. 6. §. 12) sagt von ihm: „Der Inbegriff aller Schönheiten in den Figuren der Alten findet sich in den Werken Anton Raphael Mengs, des größten Künstlers seiner und vielleicht auch der folgenden Zeit. — Er ist als ein Phönix gleichsam aus der Asche des ersten Raphael erweckt worden, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren und den höchsten Flug menschlicher Kräfte in derselben zu erreichen. Nachdem die deutsche Nation stolz sein konnte auf einen Mann, der zu unserer Väter Zeiten die Weisen er-

leuchtet und Samen von allgemeiner Wissenschaft unter allen Völkern ausgestreut (Leibnitz), so fehlte noch an dem Ruhme der Deutschen, einen Wiederhersteller der Kunst aus ihrem Mittel aufzuzeigen und den deutschen Raphael in Rom selbst, dem Sitz der Künste, dafür erkannt und bewundert zu sehen."

1. Zeitr.

Mengs hatte keine Schüler, aber gern war er mit seinem Rath Allen zu Diensten, die sich an ihn wandten. Unter diesen war indeß Keiner, der mit seinen Leistungen in die Entwickelung der Kunst eingegriffen. Knoller, Guiebal und Unterberger, die hier vor Anderen zu nennen wären, sind unter dem Ernst des Studierens, den sie von ihm angenommen, handfertige, geschickte Leute geworden; mehr nicht. Von Knoller war bereits im dritten Bändchen die Rede. Guiebal arbeitete im Würtembergischen, ist aber seiner Geburt nach Franzos.

Schüler.

Christian Unterberger, geb. zu Cavalese im südlichen Tyrol 1732, gest. zu Rom 1798, zeichnete sich durch blühende Farbe und große Gewandtheit aus, weßhalb er auch von Mengs bei den vaticanischen Arbeiten als Gehülfe angenommen wurde, auch selbstständig zu großem Ruhm und vieler Beschäftigung gelangte. In vielen Kirchen von Italien und Tyrol finden sich Decken- und Altarbilder von ihm; in der Villa Borghese zu Rom malte er verschiedene mythologische Gegenstände an die Plafonds. Ein eigenthümlicher Geist spricht um so weniger aus ihm, als er von Anfang an zur Manier des Pietro da Cortona neigte und nicht einmal in der Nachahmung großer Muster an den Ernst von Mengs streifte.

Christ. Unterberger.

Dagegen machte dessen Lehre und Beispiel eine überraschende Wirkung auf einen anderen Künstler, der sich mit

1. Zeitr. Liebe und Bewunderung an ihn angeschlossen, und dem auch ein entschiedenes Talent nicht abgesprochen werden kann.

Joh. Heinrich Füßli. Joh. Heinrich Füßli, geb. zu Zürich 1742, gest. zu London 1825, anfangs Theolog, später in Berlin allmählich zur Kunst übergegangen, kam — nach einem längeren Aufenthalt in England und Frankreich — nach Rom, wo er mit Winckelmann und Mengs bekannt wurde. Er gab 1765 des Letzteren o. e. Schrift „über die Schönheit rc." heraus und widmete sie Winckelmann. Die große Verehrung, welche er in der Vorrede dem Verfasser (Mengs) bezeigt, könnte zu der Annahme berechtigen, daß er als Künstler den dort vorgezeichneten Weg eingeschlagen habe. Dem ist nicht so. Weder Rafael, noch Tizian oder Correggio übten einen Einfluß auf Füßli; im Besitz und Bewußtsein einer starken Eigenthümlichkeit, die sich im Abenteuerlichen, Uebermächtigen und Gewaltsamen wohlgefiel, fühlte er sich mehr von Michel-Angelo, als einem anderen Meister angezogen, und studierte mit Eifer ausschließlich dessen Werke. Aber nicht vertraut genug mit der Natur, von den Göttinnen der Anmuth nicht geleitet und unsicher über die Grenzscheide zwischen Poesie und Unwahrheit, führte ihn seine Begeisterung in gänzlicher Verkennung seines großen Vorbildes zu Uebertreibungen aller Art in Stellungen und Bewegungen, so gut wie in Formen, so daß er in's Phantastische, Barocke und Theatralische verfiel, wofür er noch außerdem gern Grausen erregende Gegenstände, Hexen, Gespenster rc., und eine düstere Beleuchtung wählte. Auf dem Züricher Rathhaus ist ein Oelgemälde von ihm: „Die Gründung der Schweizer Freiheit." In England, wo die meisten Arbeiten von ihm getroffen werden, malte er „das Gespenst des Dion, den Zug der Schatten im Elysium, ein vom Alp gedrücktes schlafendes Mädchen, Theseus und Ariadne

beim Eingang in's Labyrinth, die im Wahnsinn wandelnde Lady Makbeth, Ugolino im Hungerthurm" und viele ähnliche Gegenstände. *) Auch hat er Vorlesungen über die Malerei in englischer Sprache herausgegeben. (Lectures of painting delivered at the Royal Academy, with additional observations and notes. 4.)

1. Zeitr.

In dieser Zeit der Morgendämmerung der deutschen Kunst und in der Nähe von Winckelmann und Mengs begegnen wir einer überraschend lieblichen Erscheinung, der reichbegabten und früh entwickelten Künstlerin Angelica Kaufmann, verehelichten Zucchi. Eines Malers Tochter, geboren zu Chur in Graubündten 1741, bildete sie ihr Talent, das schon in ihrem 10. Jahre allgemeine Bewunderung erregte, zuerst in Schwarzenberg im Bregenzerwald, der Heimath ihrer Aeltern, alsdann in Como und Mailand und seit 1763 in Rom aus. 1766 ging sie nach London, wo sie sich von Seite des Hofs und der Großen vieler Ehren zu erfreuen, aber auch das Unglück hatte, von einem Betrüger, der sich für einen Grafen Horn ausgab, während er nur dessen bereits verheiratheter Kammerdiener war, zu einer heimlichen Ehe verleitet zu werden, die nach entdeckter Büberei sogleich für ungültig erklärt wurde. 1781 heirathete sie den damals in London lebenden venetianischen Maler Zucchi, mit welchem sie abwechselnd in Rom und Neapel lebte. Sie erfreute sich eines großen Ruhmes, vieler bedeutender Bestellungen und der Freundschaft ausgezeichneter Männer und Frauen, von denen ich nur Göthe und Friederike Brunn nennen will. Sie starb in Rom 1807, und ihre Büste wurde im Pantheon

Angelica Kaufmann.

*) Gestochen sind nach Füßli: Oedipus, K. Lear, W. Tell, die drei Hexen aus Makbeth.

1. Zeitr. aufgestellt. Ihre Compositionen sind schwach und arm an Phantasie. Sanftheit ist der vorherrschende Charakterzug ihrer künstlerischen Natur; sie ist weich bis zur Sentimentalität und anmuthig bis zur Süßigkeit; sie folgt dem von Mengs angeregten Idealisieren der Formen, ohne jedoch seine Strenge und Bestimmtheit der Zeichnung sich anzueignen, deren Mangel sie durch Wärme des Gefühls und durch ein duftiges Verblasen der Farben zu ersetzen sucht. Sehr vielmal hat sie ihr eigenes Bildniß gemalt. In der Pinakothek von München ist außer demselben Christus und die Samariterin am Brunnen von ihr; im Dresdener Museum ist die von Theseus verlassene Ariadne, ein weinender Amor zu ihren Füßen; im Belvedere zu Wien: Arminius nach dem Sieg im Teutoburger Walde heimkehrend, von Thusnelden mit einem Eichenkranz begrüßt, während Jungfrauen ihm Blumen streuen und ein greiser Sänger den Bardit anstimmt; ferner die Trauer um Pallas, den Sohn Evanders, den Turnus im Kampfe getödtet. Der Gefallene liegt in einem mit Blumen durchflochtenen Korbe und wird unter dem Wehklagen der Frauen von Aeneas mit einem goldgestickten Purpur bedeckt. — In Burleighhouse, dem Sitz des Lords Exeter in Northamtonshire in England, werden funfzehn Gemälde von Angelica aufbewahrt, darunter „Fama, welche Shakespeare's Grab schmückt", und drei Bilder aus der Geschichte von Abälard und Heloise. — In der katholischen Kirche zu Chur ist eine Madonna in der Glorie von ihr und eine andere in Schwarzenberg, dem Heimathort ihrer Aeltern, im Bregenzer Walde.

Friedr. Heinrich Füger. Gleichfalls in der von Mengs eröffneten Bahn bewegte sich Friedr. Heinrich Füger aus Heilbronn, geb. 1751, gest. zu Wien 1818. Er suchte das Ideal in möglichster

Entkörperung der Natur, ohne zu besonderer Begeistigung zu gelangen; durch Lichtergießungen eigener Art entrückte er seine Darstellungen der Wirklichkeit und ordnete sie nach conventionellen Vorschriften; bei dürftiger Phantasie und geringem Formensinn legte er den größten Werth auf einen anziehenden Vortrag, auf Fertigkeit und Gewandtheit. Dennoch spricht sich in der Wahl der Gegenstände ein bestimmtes, vom Wehen des Zeitgeistes berührtes Gefühl aus, und in der Technik des Malers hat er große Vollkommenheit erreicht. Klopstocks Messiade hat ihn zu vielen Zeichnungen und Gemälden gereizt, die später in Kupferstich von John, Leypold und Reindel herausgegeben worden, und die er selbst als seine besten Sachen hochhielt. Am liebsten wählte er große Begebenheiten aus der römischen Geschichte und Erzählungen der griechischen Mythe für seine Darstellungen: „Den Tod Cäsars, des Camillus Rückkehr aus dem Exil, Coriolan, Brutus als Richter seiner Söhne, den Tod des Germanicus ꝛc.," des Prometheus Befreiung durch Herkules, den Tod der Alceste, Homer und das Griechenvolk, Orpheus im Orkus ꝛc., davon die mehrsten in Wien zu finden sind. Auch sind fast alle durch den Stich vervielfältigt.

1. Zeitr.

Auch Anton Maron aus Wien, geb. 1773, gest. zu Rom 1808, schloß sich eng an Mengs an, beschränkte sich aber vornehmlich auf Bildnißmalerei. Doch machte er gemeinschaftlich mit Mengs Zeichnungen nach den antiken Wandgemälden der Villa Negroni und gab sie (11 Blätter) im Kupferstich heraus. — Eine sehr ähnliche Stellung nimmt Wilhelm Böttner aus Cassel ein, geb. 1752, gest. 1805. Sein Hauptfach war das Bildniß; doch hatte er auch mit Erfolg antike Malereien copiert oder nachgeahmt; wie denn sein Jupiter und Ganymed im Wesentlichen mit jenem Ge-

Anton Maron.

Wilhelm Böttner.

1. Zeitr. mälde übereinstimmt, welches Winckelmann als ein **altrömisches** in sein Werk aufgenommen, das aber Mengs zum **Urheber** haben soll.

Joseph Bergler. **Joseph Bergler** aus Salzburg, geb. 1753, gest. zu Prag als dasiger Akademie-Director 1829, lebte von 1781—1786 in Rom, wo er sich vornehmlich an Maron anschloß. Er ist der handfertigste und fruchtbarste Künstler dieser Periode; seine Werke sind kaum zu zählen; doch scheint es, daß sein Ruhm ihn nicht lange überlebt hat. — Das Gleiche dürfte von **Franz Caucig** aus Görz (geb. 1742, gest. 1828 in Wien) gelten. Griechische Mythologie und Geschichte zogen ihn vornehmlich an; doch haben auch viele Kirchen in Böhmen und Oesterreich Altargemälde durch ihn erhalten. — **Joh. August Nahl** aus Clanne bei Bern, geb. 1752, gest. zu Cassel 1825, der sich in früheren Leistungen Albani's leichte und charakterlose Darstellungen aus der Mythologie zum Vorbild genommen, dabei der Landschaftmalerei sich befleißiget, verdankt seinen, freilich nur vorübergehenden Ruhm der Gesellschaft der Weimarschen Kunstfreunde, welche ihm für die Lösung der Aufgaben von 1800 und 1801 „Hektors Abschied von Andromache" und „Achilles am Hofe des Lykomedes" den ersten Preis zuerkannten.

Franz Caucig. J. August Nahl.

Zu den Künstlern, welche sich gleichzeitig in dieser Richtung einen Namen gemacht, gehören noch **Philipp Friedrich v. Hetsch** aus Stuttgart, geb. 1758, gest. daselbst 1840. **Jos. Schöpf** aus Telfs im Oberinnthal, geb. 1745, gest. zu Innsbruck 1822, von welchem viele Kirchen in Tyrol und auch manche bayrische mit Gemälden in Oel und in Fresco versorgt worden; u. m. A.

Philipp Friedrich v. Hetsch. Jos. Schöpf.

Noch haben auch **Ph. Jac. Becker** aus Carlsruhe, **Friedr. Bury** aus Hanau, **Joh. Georg Schütz** aus

Frankfurt, Friedr. Georg Weitsch aus Braunschweig[1] u. A. zu ihrer Zeit Namen und Anstellungen durch ihre Kunst gewonnen: ein dauernderes, wenn auch nicht gerade ruhmvolleres Gedächtniß hat sich der Künstler erworben, der für sich und für sie Alle die Waffen ergriff, als die Verkünder und Schöpfer einer neuen Epoche auf dem Schauplatz künstlerischer Thätigkeit erschienen: Friedrich Müller aus Creuznach, bekannt unter dem Namen „Maler Müller" oder auch „Teufels-Müller", geb. 1750, gest. zu Rom 1825. Von seinen künstlerischen Leistungen hat keine (soviel bekannt) eine öffentliche Stelle gefunden. In Rom erzählt man noch immer von einem Gemälde, Ulysses, wie er den Schatten des Ajax aus der Unterwelt beschwört, daran er viele Jahre gearbeitet und stellenweis so viel Farbe aufgetragen, daß ein völliges Relief entstehen mußte. Noch absonderlicher war ein Bild der Hölle von ihm (das ihm seinen Spitznamen zugezogen), in welcher unzählige Teufel und Teufeleien im wildesten Durcheinander dargestellt waren. Beide Bilder sollen noch in irgend einem verlassenen Studium in Rom stehen. Als das vorzüglichste seiner Bilder ward ein Jason genannt. Müller war auch zugleich Dichter. Er hat eine „Genofeva", einen „Faust", ferner „Adams erstes Erwachen", eine „Niobe" u. a. m. geschrieben, welche in Heidelberg bei Mohr 1811 in 3 Bänden erschienen. Wohl ist ein eigenthümliches Wollen und auch geistige Begabung unverkennbar; aber Mangel an Formensinn und Geschmack machen diese Dinge so ungenießbar wie seine Malereien.

So verschieden nun auch die Bestrebungen und Richtungen der Nachahmer und Nachfolger von Mengs waren, so war doch auch Allen wieder etwas gemeinsam. Aber obschon gerade dies Gemeinsame das Charakteristische war, so fehlte

[1] Zeitr.

Friedrich Müller.

1. Zeitr. David. es doch an einer Persönlichkeit, in welcher Alle den **Vereinigungspunkt** gefunden hätten. Da trat der Franzos **David** auf und gab der allgemeinen Denkweise den entschiedenen Ausdruck. Unterstützt durch ein großes Talent, vornehmlich aber durch sein Ansehen als Maler der französischen **Revolution**, ward er Gesetzgeber für die ganze europäische **Kunstbildung**. Zuerst galt es im Zeichnen nach der Antike (ohne Unterschied) sich Formen anzueignen, die man alsdann beim Naturstudium, d. h. bei dem Nachbilden des akademischen Modells, anwandte. Für die Darstellung suchte man sich Motive in anerkannten Kunstwerken, oder nahm, um recht lebendig, poetisch und ausdrucksvoll zu werden, seine **Vorbilder** vom Theater. Erfindung, Geschmack und Formensinn kamen nicht in Betracht, und wie Mengs seine Schüler in der Malerei an die Nachahmung der Antike gewiesen, so waren nun Modell und Gliedermann die unausweichlichen, aber auch unersetzlichen Hülfsmittel geworden. Man suchte das Heil in der genauen Nachbildung einzelner Stellen nach der Natur; von Erfindung hatte man keinen Begriff, und mit Hülfe eines Apparates von Wachs-, Glieder- und Thonpuppen, Woll- und Seidenzeugen, Beleuchtungskasten u. dergl. suchte man sich die Sache leicht oder überhaupt möglich zu machen. So wenig auch das künstliche Pathos und eine süßliche Sentimentalität die Dürftigkeit der Phantasie und den Mangel an Empfindung zu verdecken vermochten, so langweilig im Grunde Darstellungen werden mußten, an denen nur dem Vortrag, der Geschicklichkeit des Malers, ein Werth beigelegt wurde, so schien es doch, als gehe die Kunst mit dem großen Anhange, den sie hatte, auf diesem Wege Hand in Hand mit dem gestaltenden Geiste der Zeit. Dem war aber nicht so: das Bedürfniß einer neuen und eigenthümlichen, innerlich

wahren, lebendigen und geistig hohen Kunst war vorhanden 1. Zeitr. und traf glücklicher Weise zusammen mit dem Bewußtsein von Kräften, die der Aufgabe gewachsen waren.

Ehe wir uns indeß diesem Ereigniß zuwenden, wollen wir noch bei ein Paar Erscheinungen kurz verweilen, die an unserm Wege stehen. Inmitten der herrschenden Ueberschwänglichkeit und verflüchtigenden Idealisierung auf dem Gebiet der Historienmalerei, steht ein Künstler, der das wirklich ihn umgebende Leben erfaßt und bis in seine kleinsten und feinsten Körper- und Seelenzüge schildert: Daniel Nicolaus Chodowiecky aus Danzig, geb. 1726, gest. zu Berlin 1801. Durch ihn haben wir ein klares und treues Bild der Gestalten und Physiognomien seiner Zeit, ihrer Trachten, Bewegungen, Gewohnheiten und Sitten, und zwar von allen Ständen der Gesellschaft. Er besaß eine Kraft der Individualisierung gleich den alten Holländern und war unübertrefflich im Ausdruck der Mienen, wobei er indeß am glücklichsten war, wenn leiser Spott und Ironie die Hand ihm führten, oder auch wenn es galt, deutsche Gemüthlichkeit zu schildern. Aber es war ihm seine Grenze gezogen. Sobald er die Wirklichkeit, die Gegenwart verließ, verließ ihn auch die künstlerische Anschauungskraft, er wurde unbedeutend und bei idealen Gegenständen geist- und geschmacklos. Er beschränkte sich großentheils auf Darstellungen in sehr kleinem Format, die er in der Regel selbst radierte und wovon — bei seinem staunenswürdigen Fleiß und Geschick — eine fast zahllose Menge existiert. Zu den vorzüglichsten gehören die Blätter zum Berliner Kalender, Anekdoten aus dem Leben Friedrichs II., Modethorheiten, Heirathsanträge, die Kupfer zu J. Stilling's Jugendjahren, zu Hippel's Lebensläufen, zu Sophiens Reisen, die Scenen des häuslichen Lebens in Lang's Taschenbuch, u.

Daniel Nicolaus Chodowiecky.

1. Zeitr. a. m. Auch die französische Revolution hat er großentheils trefflich geschildert, dagegen erscheint er sehr schwach in den allegorischen Figuren zur Offenbarung, in den Bildern aus dem Leben des Erlösers, zu Hermes Predigten, zu dem Messias von Lavater u. dergl. m.

Philipp Hackert. Ein andrer, gleichfalls ganz auf das Reale gerichteter Künstler war Philipp Hackert aus Prenzlau, geb. 1737, gest. zu Florenz 1807. Nach einem längern Aufenthalt in Norddeutschland und Frankreich begab er sich nach Rom, später nach Neapel, wo ihm die Stelle eines Hofmalers wurde. Treue, Fleiß und Geschicklichkeit sind die Haupteigenschaften dieses Künstlers; er zeichnete besser, als er colorierte, vornehmlich Bäume, wie denn die Bezeichnung „Baumschlag" auf ihn und seine Charakterisierung des Laubes zurückzugehen scheint. Er beschränkte sich auf An- und Aussichten, ohne sich um Schönheit und Harmonie der Linien, um Stimmung oder charakteristische Auffassung viel zu kümmern; da er aber vornehmlich die Umgegend von Rom und die Umgebungen Neapels zu Gegenständen für seine Bilder wählte, und da hier die Natur selbst dem Künstler alle Mühe der schönen und dichterischen Composition erspart hat, so konnte es dem Maler, der sich mit ehrlicher Wahrhaftigkeit an sie hielt, nicht an Anerkennung, an weitreichendem Ruhme fehlen; wie ihm denn auch nach seinem Tode das Glück zu Theil geworden, an Göthe einen wohlwollenden Freund und hochschätzenden Biographen zu finden.*)

*) Göthe's Werke, Ausg. l. H. Bd. 37.

1. Zeitr.

Zweiter Abschnitt.
Carstens. J. Koch. Schick. Wächter.

Aus dem Bisherigen war zu sehen, daß eine neue Bewegung in den Kunstkreisen eingetreten war, daß man die ausgetretene Bahn verlassend neue Wege gesucht. Durch Mengs einer- und David anderseits waren die neuen Wege eröffnet und damit die Frage aufgeworfen worden, ob sie die rechten seien? War noch ein Funke selbstständigen, schöpferischen Kunstgeistes vorhanden, so mußte er jetzt angefacht werden; der Genius der deutschen Kunst mußte mit Nein! antworten. Und er hat so geantwortet, und zwar auf dem Gebiet der Bildnerei so gut wie auf dem der Malerei. Aus dem hohen Norden, aus der Tiefe des germanischen Geistes geboren, kamen zwei Künstler, die eine thatsächliche Antwort gaben, der Maler Carstens aus Schleswig und der Bildhauer Thorwaldsen aus Island. Daß die Kunst eine Sprache sei, in der man von allem Großen und Schönen in der Geschichte, in der man von göttlichen Dingen, ja zu Gott selbst reden könne; daß man deßhalb Gedanken, Empfindungen, Anschauungen in sich haben, und sodann sich einer Ausdrucksweise bedienen müsse, die ihnen gemäß wäre, die sich zu ihnen genau verhalte, wie das Wort, dessen Stärke ja in der Wahrheit liegt; daß alles, was zum Geiste reden sollte, auch aus dem Geiste geboren, nicht von außen zusammgetragen sein müßte, — dieses Bewußtsein war die Quelle der neuen Bestrebungen, die nothwendig um so entschiedener sich aussprachen, als es nicht eine unvollkommene, noch nicht ganz gebildete, unbeholfene und unscheinbare, sondern eine überbildete, glänzende, sehr ge-

1. Beitr. schickte, aber durchaus unwahre oder herzlose Productionsweise zu verdrängen galt. So kam es, daß ein scheinbar nur äußerlicher Unterschied, ein ästhetischer Principienstreit ein Kampf der Gesinnung ward, der wie jeder ähnliche, seine Märtyrer forderte, und der von allen, die aus Beruf in ihn eingetreten, bis auf diese Stunde mit demselben Feuer wie von Anfang an gegen jede Wiederkehr der alten Leerheit und Lüge fortgeführt wird.

Ein solcher Märtyrer war Carstens; sein Leben ist in der That eine Reihe von Drangsalen, in welche kaum ein andrer Schein des Glücks gefallen, als das klare Bewußtsein seines Künstlerberufes.

Asmus Jacob Carstens.

Asmus Jacob Carstens*), Sohn eines Müllers zu St. Jürgen, einem Dorfe bei Schleswig, erhielt seine ersten Kunsteindrücke durch die Gemälde von Jurian Ovens**) in der Domkirche dieser Stadt. Den Plan, dem nach er seinen Wünschen gemäß zu einem Maler in die Lehre kommen sollte, vereitelte seiner Mutter Tod; die Vormünder verurtheilten ihn zum Weinhandel. Da geschah es nach fünf Jahren zufällig, daß ihm auf einer Geschäftsreise in Lübeck ein Buch in die Hand kam, in welchem von den Werken Rafaels und Michel Angelo's Bericht gegeben war. Zum ersten Male waren diese Namen vor sein Auge gekommen und sie entschieden über sein Leben. Er gab den Handel auf, ging nach Kopenhagen und widmete sich (bereits 22 Jahre alt) der Kunst. Einen un=

---

*) Ausführliche Mittheilungen in dem Buche: Leben des Künstlers Asmus Jacob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts von Carl Ludwig Fernow. Leipzig, 1806.

**) Jurian Ovens aus Amsterdam (oder Tönningen), geb. 1600, gest. in Friedrichstadt 1678.

1. Zeitr.

vergleichbaren Eindruck machten hier die Abgüsse der Antiken auf ihn; sie wurden sein täglicher Umgang; aber in die gewöhnliche Methode sie zu studieren konnte er sich nicht finden. Statt, wie Andere, sie abzuzeichnen, oder wohl gar sich nach ihnen im Zeichnen zu üben, suchte er durch fortgesetzte aufmerksame Betrachtung ihre Formen, Verhältnisse und Bewegungen so sich einzuprägen, daß er sie daheim in beliebiger Ansicht aus dem Gedächtniß zeichnen konnte. Griechische und römische Classiker gaben seiner Phantasie die ersten Bilder, um deren Darstellung es ihm zu thun war; Rafaels „Loggien" und das „Malerbuch von Lairesse" machten ihn mit den Gesetzen der Composition bekannt. Da die von der Akademie vorgezeichneten Studienwege in ganz entgegengesetzter Richtung lagen, war an ein Verhältniß zwischen ihr und ihm nicht wohl zu denken, und so konnte es zu nichts führen, daß er durch den Kammerherrn v. Warnstädt, einen ausgezeichneten Kunst- und Künstlerfreund, dem Erbprinzen Friedrich, Präsidenten der Akademie, angelegentlich empfohlen war, es kam sehr rasch zu einem Zerwürfniß. Empört über eine, nach seiner und vieler andern Akademiker Ansicht, nur aus Parteilichkeit ertheilte Prämie an einen Unwürdigen mit Hintansetzung eines Würdigern, wies er die ihm vom Prof. Abildgaard zuerkannte und vom Prinzen dargebotene silberne Medaille zurück, was natürlich seine Entfernung von der Akademie zur Folge hatte. So war auch äußerlich ein Bruch zwischen der neuen Kunst und der Akademie, der Repräsentantin der alten, eingetreten, ein Fall, der sich später auf den Akademien zu Düsseldorf, Wien und München in sehr ähnlicher Weise wiederholte.

Sieben Jahre hatte Carstens in Kopenhagen auf mühselige Weise sich erhalten und Reisegeld zu einer Wanderung

1. Zeitr. nach Italien erübrigt. Im Frühjahr 1783 ging er zum ersten Male über die Alpen, wurde aber schon in Mantua durch die Werke Giulio Romano's so gefesselt, daß er vier Wochen lang täglich nach dem Palazzo del T ging, um seinem Gedächtniß die geistreichen Erfindungen von Rafaels großem Schüler bis zur Verwandlung in Fleisch und Blut einzuprägen. Darüber war sein Erspartes so weit aufgezehrt, daß er umkehren mußte, und mit genauer Noth Deutschland wieder erreichte.

Er ging nach Lübeck und verlebte da fünf Jahre in künstlerischem Schaffen, aber auch in bitterster Armuth und ohne alle Aussicht in die Zukunft. Da verschaffte ihm die Menschenfreundlichkeit des Rathsherrn M. Rodde, der die außerordentlichen Eigenschaften des Künstlers erkannte, die Mittel nach Berlin zu gehen. Hier bald wieder der größten Dürftigkeit Preis gegeben, entschloß er sich zu „Moriz Götterlehre" und „Ramler's Mythologie" Zeichnungen zu machen. Zugleich aber fertigte er eine große Zeichnung vom „Sturz der Engel" und brachte sie 1790 auf die Ausstellung. Dieser Zeichnung und der Verwendung des Prof. Moriz verdankte er eine Professur an der Akademie mit 150 (später 250) Thlrn. Gehalt; zugleich hatte er damit die Aufmerksamkeit und Freundschaft des Architekten H. Chr. Genelli erworben und erhielt durch diesen den Auftrag des Ministers v. Heinitz, einen Saal im Palais Dorville in Fresco auszumalen. Leider sind diese Bilder — Komus, der Gott des Lebensgenusses in neun Momenten auf neun Feldern, von der Vorbereitung zu seinem Tanze bis zum Umsinken in Berauschung, ferner Apoll und Mnemosyne und die Musen in elf Feldern — später zerstört worden. Sie wendeten ihm aber (bei der Einweihung des Saales, wo er vom Minister dem Könige vorge-

stellt wurde) die allerhöchste Gnade zu und die Bewilligung einer Reise nach Rom mit jährlichen 450 Thlrn. (auf zwei Jahre). Damit waren die höchsten Wünsche des Künstlers erfüllt; nach einer kaum zweimonatlichen Reise kam er im September 1792 in Rom an.

1. Zeitr.

Zuerst war es Michel Angelo, dessen großer Genius den seinigen mit Allgewalt anzog und festhielt; bald aber neigte er sich mehr nach Rafael hin, in dessen Styl er das Verhältniß der Kunst zur Natur auf ein reineres Ebenmaß gebracht sah, wenigstens in allen Dingen, die nicht durch ihre inwohnende Bedeutung hoch über der Natur stehen. Von den antiken Bildwerken wirkten keine so mächtig auf ihn, als die Colosse von Monte-Cavallo.

Unter den deutschen Künstlern fand er, wie vorauszusehen war, keinen auf der von ihm betretenen Bahn, und er sah nicht nur sogleich, daß er ohne sie auf derselben fortgehen müsse, sondern auch, daß er sie bald alle zu Gegnern haben würde. Ebensowenig hatte er sich anfangs der Gunst derjenigen zu erfreuen, welche die Kunstwissenschaft zu ihrem Berufe erwählt.

Hofrath Reifenstein.

Der einflußreichste unter diesen damals in Rom lebenden Gelehrten war der kais. russische Hofrath Reifenstein, nach Winckelmann's Tode der angesehenste Führer der Fremden, und Vermittler für Aufträge an Künstler. Man darf aber nur seine Vorschriften für das Kunststudium sich vergegenwärtigen, um zu wissen, daß Carstens nichts von ihm zu gewärtigen hatte. Danach sollte der Künstler seine Uebung mit den Werken der Caracci in dem Palast Farnese beginnen und danach zu Rafael im Vatican übergehen; hierauf zu den Antiken und mit dem farnesischen Hercules beginnend, zum Gladiator, Fechter, Torso fortschreiten und mit dem Apollo

1. Zeitr. von Belvedere schließen, ihn aber so oft abzeichnen, bis er ihn vollständig auswendig wüßte.*)

Daß von Carstens zu diesem Kunstgönner keine Brücke führte, leuchtet ein. Ob Hofrath Hirt, welcher später eine ähnliche Stellung in Rom einnahm und allerdings sehr abweichende Ansichten vertrat, in ein Verhältniß zu Carstens gekommen, ist nicht bekannt; dagegen sollte er bald einen warmen und wahren Freund und Verehrer unter den deutschen Gelehrten in Rom finden. Es gereicht der deutschen Kunstwissenschaft zur größten Ehre, das neue Licht zuerst erkannt und früher als von Seiten der Kunstgenossen geschah, verkündet und gepriesen zu haben. Um 1793 war Carl Ludwig Fernow aus Preußen, nachmaliger herzogl. weimarischer Bibliothekar, nach Rom gekommen und hatte, ausgerüstet mit den Grundsätzen der Kantischen Philosophie, neue Grundlagen für die Kunstanschauung zu gewinnen gesucht. Hierin fand Carstens sich wieder und Fernow sah seine Lehren, noch ehe er sie ausgesprochen, durch Carstens verwirklicht und so konnte ein gemeinsames Wirken nicht ausbleiben, und beide Männer waren bald durch innige Freundschaft verbunden. Als daher Carstens im Jahre 1795 von seinen Zeichnungen eine Ausstellung in Rom veranstaltete, da griff Fernow zur Feder, um (im „deutschen Merkur") die Welt auf die neue, große Erscheinung auf dem Gebiete der Kunst aufmerksam zu machen. Je wärmer aber seine Begeisterung, je feuriger sein Lob sich aussprach, um so heftiger war der Verdruß, den er erregte, um so giftiger wurde die Gegenrede, die den Lober und den Gelobten vernichten und die „Neuzeit der deutschen

Carl Ludwig Fernow.

---

*) Göthe, Winckelmann und sein Jahrhundert. Tübingen, 1806. p. 361.

Kunst" als ein Gespenst in Dunst auflösen sollte. Der oben erwähnte Maler Fr. Müller in Rom übernahm es, die Leistungen von Carstens, im Gegensatz zu Fernow's Lobeserhebungen, herabzuwürdigen, und es war ihm für sein Schreiben die angesehenste deutsche Monatschrift, die unter Göthe's unmittelbarer Mitwirkung von Schiller redigierten „Horen" (1797, 3. u. 4. Stück) aufgethan worden. Trauriger Weise, denn es wurde mit dieser Schmähschrift der Lebensweg des edlen Künstlers, auf welchen eben erst ein Strahl des Glücks gefallen, von neuem und zwar kurz vor seinem Ende verdunkelt. Müller wirft ihm (im Namen aller damals in Rom lebenden deutschen und andern Künstler) „einen blos auf Kosten Andrer erborgten Anschein von Originalität, ohne Zuwachs eigner hinlänglicher Kraft" vor; und sagt von seinen Kenntnissen der Kunstmittel, daß sie „aus unzulänglichen Quellen geschöpft, sich in der Anwendung verrathen, und in der Art der Anwendung nicht für große Geübtheit sprechen; daß die ganze Vorstellung wenig Seelen- und Sinnenweide der Betrachtung darbiete, und höchstens durch eine Reihe von Nebenerinnerungen zu einem prunkvollen Gedankenschmauße einlade; — daß der Künstler nur durch den arbeitenden Verstand den Erinnerungs-Vorrath, welchen eine zu schwache Phantasie bei ihm nicht gehörig übermannen, und sich eigen machen konnte, geschickt zu ordnen gesucht, um durch ein negatives Interesse wenigstens den Beifall zu erhaschen, welchen er durch andre Gewalt nicht erzwingen konnte. Wenn das Gefühl eigner Geringfügigkeit, fährt Müller fort, ihn zu sehr peinigte, blieb keine andre Form übrig das zu stillen, als diejenige, seinen Stuhl so unverschämt auf den Nacken einer jetzt lebenden Künstlerschaft hinpflanzen zu wollen?" Von der durch Fernow angekündigten „neuen Kunstepoche" endlich

1. Zeitr.

1. Zeitr. sagt Müller, daß sie — die mit einem Bauche voll Verderben die Imagination (in Deutschland) gleich dem trojanischen Pferde bedroht hatte, nun, da er ihre besten Stützen niedergesägt, in ein leeres Brettergerüst mit hohlem Gepolter zusammenstürze."

Es ist anders gekommen. Zusammengestürzt ist nur das morsche Gebäude, aus welchem Müller seine Schmähreden herausgesendet, und hat ihn und seines Gleichen im Schutt der Vergessenheit überantwortet. Die Epoche aber ist wirklich eingetreten und Carstens Name, von der Geschichte an ihren Eingang gestellt, wird längst von Allen mit Ehrfurcht genannt.

Ungestört durch das Geschrei der Rohheit und Bosheit in seiner Umgebung, glücklich in der Uebereinstimmung mit den alten Meistern, arbeitete Carstens rastlos fort, um nichts bekümmert, als: den reichhaltigen Stoff, der vor ihm lag, richtig zu verwenden. Auch hatte er die Genugthuung, bei mehren der hervorragendsten Künstler in Rom, — nachdem man sich nur erst über das Ungewöhnliche einer Ausstellung ohne Oelgemälde, sowie über die Neuheit der Stoffe und des Styls zurecht gefunden — u. A. bei Camuccini aus Rom, Benvenuti aus Florenz, Bussi aus Mailand, obschon sie durchaus andern Principien folgten, volle Anerkennung zu finden, so daß sie sich um seine Freundschaft bewarben und seinen Rath bei ihren Compositionen einholten. Unter den Deutschen waren es Wächter aus Stuttgart und Koch aus Tyrol, die sich sogleich eng an ihn anschlossen.

Zufrieden mit diesem Ergebniß seiner Ausstellung glaubte er nun sein Ansehen so weit gesichert, daß er fremder Hülfe nicht mehr benöthigt sein würde. Am wenigsten konnte er daran denken, nach Berlin zurückzukehren, um Zeichenunter-

richt in der Gypsclasse der Akademie zu ertheilen. Er löste 1. Beitr. deshalb sein Verhältniß zu dieser Anstalt und blieb in Rom, wo er auch die Freude hatte, fortdauernde, ja wachsende Theilnahme und Anerkennung zu finden. Allein bald steigerte sich ein mit ihm gebornes Brustleiden zur Unheilbarkeit. Aber abgezehrt und siech verlor er doch weder den Lebensmuth, noch die Lust der Kunst, ja mit dem herannahenden Tode, der ihn am 25. Mai 1798 wegraffte, steigerte sich die Freiheit und Heiterkeit seiner Seele, und er lebte in den beglückendsten Anschauungen. Sein letztes Bild war eine Aussicht ins goldne Alter der Menschen; seine erste Composition in Kopenhagen war der Tod des Aeschylus, seine erste Arbeit in Rom der Argonautenzug gewesen. Ist es doch als habe das Schicksal sein Leben zur Dichtung machen wollen. An der Pyramide des Cestius liegt er begraben.

Indem wir uns nun zu seinen Werken wenden, kommt uns der glückliche Umstand zu Statten, daß ein großer Theil seines künstlerischen Nachlasses unzersplittert erhalten ist, indem er auf Göthe's Veranstaltung aus Fernow's Besitz in den des Großherzogs von Weimar übergegangen. Eine zweite Sammlung befindet sich im Besitze des Barons v. Uexküll in Baden und eine dritte auf der k. Akademie in Berlin.

Folgende Zeichnungen befinden sich in Weimar:

1. Sokrates, der dem Alkibiades in der Schlacht bei Potidäa das Leben rettet. Bisterzeichnung. Berlin 1788. Gr. Fol.

2. Der Kampf des Achilleus mit den Flüssen. Kreidezeichnung. Berl. 1791. Gr. Fol.

3. Die Argonauten. Bisterzeichnung. Berl. 1791.

4. Dieselbe Composition mit bedeutenden Veränderungen. Kreidezeichnung auf braunem Papier. Rom 1792.

1. Zeitr.

5. Die Parzen. Kreidezeichnung 1791.

6. Sokrates im Korbe. Röthelzeichnung.

7. Die Schlacht der Centauren und Lapithen. Röthelzeichnung 1792.

8. Ganymed, vom Adler emporgetragen. Kreidezeichnung. Rom 1793.

9. Ajas, Phönix und Odysseus im Zelte des Achilleus. Kreidezeichnung. Rom 1794.

10. Die Geburt des Lichts, nach Sanchuniathon. Kreidezeichnung. Rom 1794.

11. Die Rückkehr des entflohenen Megapenthes, nach Lucian's Ueberfahrt über den Styx. Aquarell-Zeichnung 1795.

12. Die Ueberfahrt. Seitenstück des vorigen. Kreidezeichnung. Rom 1794.

13. Die Lapithen oder das Gastmahl. Aquarellzeichnung. Rom 1795.

14. Helena, Priamos und die Aeltesten auf dem skäischen Thore. Aquarellzeichnung 1795.

15. Nemesis, die Nacht, die Parzen und Hekate. Kreidezeichnung 1795.

16. Das Orakel des Amphiaraos. Kreidezeichnung 1795.

17. Oedipus mit seinen Töchtern in Kolonos vor Theseus. Kreidezeichnung 1796.

18. Homer als Sänger vor dem Volke. Umriß einer Röthelzeichnung, die in Besitz des Mr. Hillery in London gekommen.

19 bis 24 Studien zu den Gruppen dieser Composition, in Röthel.

25. Paolo und Francesca di Rimini, Scene aus Dante's Hölle. Umriß 1796.

26., 27. Studien dazu.

28. Jason zu seinem Oheim Pelias mit Einem Schuh ankommend. Umriß 1796. (Die ausgeführte Zeichnung im Thorwaldsen=Museum zu Kopenhagen.)

29. Fingal kämpft mit dem Geiste von Loda, nach Ossian. Umriß 1796. (In Oel gemalt für Frau Friederike Brun; in Aquarell für Dr. Eckmann in Gothenburg.)

30. Oedipus erkennt in Jokaste seine Mutter. 1797.

31. Eteokles in den Kampf eilend. Aquarellzeichnung 1797.

32. Das Trauerspiel in Yorkshire, nach Shakespeare. Bleistiftzeichnung.

33. Apelles und Kampaspe. Bleistiftzeichnung.

34. Perseus und die Aethiopen. Desgl.

Außerdem noch viele Studien und Entwürfe. — Die Berliner Akademie besitzt von Carstens außer einem Bilde der Schlacht bei Roßbach: 1. Priamos bittet Achilleus um die Leiche Hektors. 2. Die Helden von Troja. 3. Die Ueberfahrt nach Lucian. 4. Vierundzwanzig Darstellungen zur Argonautenfahrt, 1797 (sind von J. Koch radiert).

In der Sammlung des Baron v. Uexküll befinden sich:

1. Das goldene Zeitalter. Aquarellzeichnung.

2. Apoll, die Musen und die Charitinnen. Aquarellzeichnung 1793.

3. Homer als Sänger vor dem Volke. Umriß.

4. Die Ueberfahrt des Megapenthes.

5. Das Gastmahl des Plato.

(Copie von Koch; wo das Original ist, weiß ich nicht.)

Ehe wir nun zur Charakteristik von Carstens fortgehn,

1. Zeitr. ist es unerläßlich, den Inhalt wenigstens von einigen dieser Compositionen uns zu vergegenwärtigen. Die Nacht mit den Schicksals-Gottheiten liegt in einer verkleinerten Nachbildung hier bei. Die Brüder Tod und Schlaf ruhen im Schooße ihrer Mutter, der Nacht. Nemesis hält die Geißel der strafenden Gerechtigkeit bereit; Hekate liest verhüllt, damit man aus ihren Mienen nicht auf den Inhalt des Gelesenen rathe, im Buche menschlicher Schicksale; Klotho spinnt, Lachesis hält und Atropos durchschneidet den Faden des Lebens. So sitzen die Göttinnen in und vor einer weiten Felsenhöhle. — Der Reigentanz der Musen und Grazien ist eine sehr anmuthige Composition. Der Künstler versetzt uns auf eine ebene Stelle am Abhang des Parnassos. Die Grazien, unbekleidet, haben sich umschlungen; die Musen, die ihre Embleme beiseit gelegt, umtanzen sie im Ringelreigen, wozu Apoll, rechts stehend, die Weise auf der Lyra spielt. — Das goldne Zeitalter schildert Carstens als eine Zeit der Unschuld, der Liebe und der Ruhe. In einer lachenden Landschaft sieht man Badende in einem Teiche, unbekleidete Jünglinge und Mädchen tanzend am Ufer (überhaupt auf dem ganzen Bilde keinen Finger breit Kleidung). Rechts unter einem Baum ein Weib, das unbesorgt ein göttliches Gebot zu übertreten, ihrem Manne den Apfel reicht; hinter ihnen ein Greis, der noch mit einem Mädchen Liebesblicke tauscht; links unter einem Feigenbaume zwei Liebespaare in wachsender Inbrunst. Im Vorgrund zwei Familien in heiterem Beisammensein. Hier ein Vater, der mit seinem Söhnchen auf dem Knie scherzt, indem er ihm eine Traube vorenthält, während die Mutter eine andere ihm darbietet, ein erwachsenes Mädchen aber sich verlangend nach Herzensnahrung umsieht. Der Vater der anderen Familie

1. Zeitr.

liegt ausgestreckt und schlummernd am Boden; aber die Mutter ist mit einem Säugling und drei anderen Kindern beschäftigt. — Das Gastmahl des Plato findet in einem großen Prachtsaal statt. Der bekränzte Alkibiades setzt dem Sokrates einen gleichen Eichenkranz auf, was dieser sich mit stoischer Ruhe gefallen läßt, die übrigen Gäste aber, Jünglinge wie Greise, mit sichtbarer Theilnahme betrachten. Sklaven tragen Speisen herbei. — Der Traum des Amphiaraos ist eine auf die französische Revolution bezügliche Zeichnung. Die Sibylle des Orakels sitzt vor den geöffneten Tempelpforten, von denen die eine der Täuschung, die andere der Wahrheit zum Ausgang dient. Neben der Sibylle steht der Traumgott und zeigt nach dem Tempel, wo sie in der Pforte der Täuschung die Freiheit nach der jacobinischen Gestaltung, in der Pforte der Wahrheit einen Mann der „Freiheit" als Volksknechter erblickt. — Im Homer vor dem Volke hat Carstens den Eindruck schildern wollen, den die Kunst auf Naturmenschen aller Art, jedes Alters und Geschlechts macht. Der Sänger steht vor einem Kreise von Bürgern und Kriegern; ein Jüngling schreibt das Gehörte nach; ein Greis betrachtet froh die Wirkung, welche die Dichtung auf die Versammelten macht; ein anderer will einen Jüngling auf besondere Schönheiten aufmerksam machen, der sich indeß dadurch in seiner Aufmerksamkeit gestört sieht.*)

*) Gestochen sind: Die Ueberfahrt des Megapenthes von J. Thäter. Ferner die Schicksalsgottheiten von Demselben in Raczynski's Geschichte der deutschen Kunst. — Der Traum des Amphiaraos in E. Förster's Denkmalen der deutschen Kunst Bd. V. — Die Befreiung der Andromeda, gest. von Ruschewеyh. Die Argonautenfahrt, 16 Blätter von J. Koch. — Die ganze Sammlung in Weimar herausgegeben von Schuchart, gest. v. Müller.

1. Zitr. Carstens nahm, wie wir gesehen, seine Gegenstände vorzugsweise aus der griechischen Götter- und Heroenwelt, die vor der ersten antiken Statue und mit der ersten griechischen Tragödie seine Heimath geworden. Durch keine Schule, noch Confession beengt, hatte er sich mit vollem Herzen dahin gewendet, wo er die Menschheit auf freier Höhe erblickte, ohne äußeren Einfluß, wie die Natur, aus sich selbst heraus zu Größe, Schönheit und Güte entwickelt, mit einem unerschöpflichen Reichthum bildlicher Weltanschauung, heiter und kräftig, gesund im Denken, rastlos in Thaten, voll Heldenmuth — selbst gegen die Gottheit. Nur was aus späterer Zeit an das Alterthum mahnte, konnte ihn zu Bildern reizen, Ossian, Dante, Shakespeare. Von der Mythologie hatte er die Personificierung der Begriffe entnommen, wobei er aber — wie bei „Raum und Zeit" in ein räthselvolles, dunkles Allegorisieren gerieth; ein Irrweg, von dem er bald wieder zurückkehrte. Mit Vorliebe wählte er heitere und erhebende Gegenstände; niemals Schwächliches, Sentimentales, Häßliches oder auch das bloße Leiden.

Mit dem Geiste der altgriechischen Dichter und Bildner faßte er seine Gegenstände auf, drang er in die Natur jeder Begebenheit, in die Bedeutung jeder Mythe; und so verschwanden vor seinem Blick alle kleinen Zufälligkeiten und alles erschien ihm in großen, allgemeinen, aber bestimmten Zügen, wie sie der symbolischen Kunstweise entsprechen. — In der Darstellung war er höchst einfach und sparsam im Gebrauch der Mittel, dazu von großer objectiver Wahrheit. Er verschmähte die üblichen Rücksichten auf ein schaulustiges Publicum, Gefallsucht und Sinnenreize. Das Wohlgefällige und Zierliche, wodurch die Menge angezogen wird, findet sich nicht bei ihm, wohl aber, was die Werke des Alterthums

groß gemacht und ewig wirksam erhält: der Zauber der Unschuld!

Im Aufbau seiner Compositionen, in der Form der Gruppen, Vertheilung der Massen und im Gang der Linien herrscht — nicht, wie man vermuthen könnte, das antik-bildnerische, sondern — das malerische Princip, wie es von Rafael und Michel-Angelo zur Vollendung gebracht worden, und das in die mehr verflochtene romantische Anordnung aus der Antike nur die Klarheit und Leserlichkeit herübergenommen. Tiefe Hintergründe liebte er übrigens nicht, und Nebendingen wies er einen sehr bescheidenen Raum an. Breit und groß ist sein Styl; seine Formen sind eher weich, als schroff und scharf, nie modellartig natürlich, sondern von idealer Wahrheit. Seine Proportionen sind edel, obschon nicht mannichfaltig; seine Charaktere sind in großen Zügen gehalten, aber doch individuell und vom sprechendsten Ausdruck. — Die Ausführung kann man sich bei Carstens nicht anspruchlos genug denken. Wer den Werth eines Malers in den Pinsel legt und von ihm vor allem verlangt, „daß er malen kann", wer eine auf Täuschung zielende Abrundung der Figuren und Gegenstände sucht, wer überhaupt Virtuosität vom Künstler nicht trennen kann, der wird Carstens nicht verstehen. Er dachte weder an Modellierung, noch an Färbung, noch an irgend etwas, was das Vorstellungsvermögen des Beschauers von selbst ergänzt; es war ihm nur um den Gegenstand zu thun. „Bei seinen Werken, sagt Fernow, bemerkt man kaum, daß sie gemacht sind; man sieht die Darstellung und weiter nichts."

So war der von Carstens eingeschlagene Weg ein in allen Beziehungen anderer, als der allgemein betretene. Es gab keine Vermittelung zwischen ihm und seinen Vorgängern;

der Bruch war entschieden und vollständig und mußte es sein, wenn die Kunst in ihre ursprünglichen Rechte wieder eingeführt werden sollte. Aber freilich bedurfte es einer hohen künstlerischen Begabung, liebevoller Hingebung und ausdauernder Willensstärke, wie sie in Carstens vereint waren. Um unabhängig von Modell und Gliedermann, von antiken und von neueren Kunstwerken aus sich heraus schaffen zu können, mußte er der künstlerischen Sprache vollkommen mächtig sein; nur durch anhaltendes Studium konnte er in deren Besitz kommen; um aber für freischaffende Thätigkeit sich geschickt zu machen und zu erhalten, vermied er das übliche mechanische Studium, und lernte von der Natur und aus dem Leben den Körperbau, Formen und Bewegungen, wie von den classischen Werken, durch aufmerksame Betrachtung und Zeichnen aus dem Gedächtniß. Indem er so auf mehr geistige Weise sich in den Besitz der Kunstmittel setzte, gelang es ihm, ohne Nachahmung der einzelnen Theile den Genius der classischen Kunst in sich aufzunehmen, und in Verbindung mit der Kenntniß der Natur in sich wirksam zu machen. Indem er so ohne den gewöhnlichen Componier-Apparat arbeitete, brachte er Leben, Wahrheit und Schönheit, und vor allem Eigenthümlichkeit in seine Darstellungen. Dazu gehörten wohl außerordentliche Kräfte, die durch den Fleiß selbst eines Rafael Mengs nicht zu ersetzen waren, und die wohl geeignet sind, Erstaunen zu erregen. So erzählt Fernow von einem deutschen Künstler, der mit Carstens in Florenz zusammentraf, und dessen Art zu studieren für unmöglich erklärte, daß Carstens vor seinen Augen und ohne alle äußere Beihülfe, als die von Röthel und Papier, die Schlacht der Centauren und Lapithen entwarf, jenes an Gruppen und Gestalten so reiche und durchgebildete Blatt, das jetzt eine der Hauptzierden des Weimar-

schen Museums, und auf dem keine Figur — die Pferdekör- per nicht ausgenommen — ist, welche nicht nach dem Leben geformt erscheint. „Das ist freilich nicht Jedermanns Sache!" meinte der verwunderte Kunstgenosse, als er entstehen sah, was er für unmöglich erklärt hatte.

1. Zeitr.

Daß übrigens bei solcher Weise des Studiums und Schaffens Fehler in der Zeichnung der Formen wie der Verhältnisse vorkamen, kann nicht Wunder nehmen, zumal wenn man bedenkt, wie spät Carstens zur Kunst gekommen und wie spärlich die Gelegenheiten zur Ausbildung ihm geboten waren. Für Oelmalerei zeigte er weder Lust, noch Geschick; er war ein geborner Frescomaler!

Mit Carstens demnach hat die neue deutsche Kunst wirklich begonnen, während ihr Eintritt durch Mengs nur vermittelt worden. In ihm waren die gesundesten Elemente ihres Lebens wirksam. Mit einer bis zum Tode ausdauernden heiligen Liebe hielt er die Kunst umfaßt; er fand in ihr den vollen Ausdruck seiner Gesinnung und sah und befolgte darin die Forderung strengster Wahrhaftigkeit; in seinen Werken legte er die Ergebnisse seiner Seele nieder und schilderte eine freie, heitere und schöne Welt in großen Zügen und in einer Sprache, die er an den Denkmalen der classischen Vorzeit erlernt, durch die Natur und den inwohnenden nationalen Geist zur lebendigen gemacht, und fand und zeigte mitten in den Verwirrungen und Verlockungen der Zeit den Weg, auf dem allein der Kunst Wahrheit und Würde wiedergewonnen werden konnten.

Nächst Carstens ist unter den Vorkämpfern der neuen deutschen Kunst Joseph Anton Koch zu nennen. Eines Bauern Sohn, geboren zu Elbingalp im oberen Lechthal in Tyrol am 27. Juli 1768, gestorben zu Rom am 12. Jan.

Joseph Anton Koch.

 1839, ist er einer der eigenthümlichsten Charaktere, gleich ausgezeichnet als Mensch wie als Künstler, ernst in seinen Bestrebungen, treu in seinen Ueberzeugungen, bei allen Schroffheiten und Bitterkeiten neidlos und voll Wohlwollen gegen andere, strebsame Künstler, und ausgestattet mit einem trefflichen Humor. Als Knabe hütete er das Vieh auf der Weide und las dabei in der Bibel, von deren Büchern vornehmlich die Apokalypse seine Phantasie beschäftigte, so daß er sie wörtlich auswendig lernte. Seiner auffallenden Fähigkeiten wegen wurde er in seinem 15. Jahre in das Seminar zu Dillingen gethan, dann aber, weil das Latein ihm nicht zusagte, der Kunsttrieb aber mächtig hervorbrach, zu dem Bildhauer Ingerl nach Augsburg. Hier wurde er dem Bischof B. v. Umgelder bekannt, der seine Aufnahme in die Karlsschule zu Stuttgart bewerkstelligte. Hier war er von 1787 bis 1792. Die in der Karlsschule vertretene Lebensansicht und Geschmacksrichtung gehörten ganz der absterbenden Zeit an. In Koch aber arbeitete von den ersten Tagen seines erwachten Selbstbewußtseins an der Geist freier und selbstständiger Entwickelung. Kein Wunder, daß er sich auf mannichfache Weise in Worten, Schriften und Bildern kund gab. Die Kunstschule zu Stuttgart bewahrt noch eine Zeichnung Kochs aus jener Zeit, in welcher der „gute Geschmack der Karlsschule" zum Stichblatt genommen ist. Der gute Geschmack als „Mode", eine gezierte weibliche Gestalt voll bunter Fetzen mit Säulenfüßen voller Schnörkel, mit vielen ernährenden Brüsten und Geldsäcken um den Leib, den Donnerkeil in der Hand — so steht sie da in Wolken als Herrscherin der Karlsschule, mit dem Drohwort: „Zuchthaus!" ein Maler mit Haarbeutel und Lyra (der Kunstlehrer der Schule) trägt ihr die Schleppe; einer der Schüler sieht seiner

Strafe gegen ihre Gebote entgegen; die zugleich gegenwärtige „Muse" erhält Stockstreiche und die „Malerei" liegt regungslos im Block.

Die pedantische Zucht der Karlsschule mußte für Koch um so unerträglicher werden, als er, auf das mächtigste ergriffen von dem Geiste der französischen Revolution, den Ideen von Menschenrechten und persönlicher Freiheit mit Leib und Seele hingegeben war. Er entfloh aus der Karlsschule nach Straßburg, das er aber, nachdem er der französischen Revolutionsfreiheit der Zeit näher in's Auge geblickt, bald wieder verließ, um in der Schweiz an der großen freien Natur und unter wirklich freien Menschen sein Herz zu stärken und für seinen Beruf sich auszubilden. Vom September 1793 bis dahin 1794 lebte er in Basel, ging dann nach Biel und Neuenburg und im Winter 1795 nach Italien. Von Florenz, dessen Kunstschätze älterer Zeit einen tiefen Eindruck auf ihn machten, ging er zuerst nach Neapel und von da im Frühjahr 1796 nach Rom. Hier war er bald auf das Innigste befreundet mit Carstens und bald auch mit Wächter und mit Thorwaldsen; ja selbst mit dem Maler Müller gestaltete sich ein Verhältniß, da er ihm Geist, Originalität und Energie nicht absprechen konnte.

Vornehmlich war es Carstens, in dessen Ansichten er einging, dessen Begeisterung für das Alterthum und für Dante's „Göttliche Komödie" in ihm vollen Wiederklang fand. Seine ersten Compositionen in Rom sind diesem Gedicht und dem Alten Testament entnommen. Vieles copierte er nach Carstens und radierte nach dessen Tode den „Argonautenzug" von ihm. (Les Argonautes selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhode 1799.)

Eine leidenschaftliche Phantasie, die sich am liebsten die

 bizarrsten, selbst abschreckendsten Scenen vergegenwärtigte, eine ganz klare Anschauung und lebendige Auffassung derselben charakterisieren Kochs Zeichnungen zum Dante. Mit Vorliebe, ja mit unverkennbarer Lust führte er die Gräuel der Hölle, den Jammer erbärmlicher Sünder, Hohn und Wuth der gräßlichsten Teufelsgestalten vor, ohne jedoch dabei jemals geschmacklos zu werden. Das geistreichste dieser Blätter, die er zum Behuf einer Herausgabe des Dichters für den Engländer Nott zeichnete, ist dem 25. Gesang der Hölle entnommen, wo der Centaur, den feuerspeienden Drachen auf seinen Schultern, durch die Rotte der Diebe, denen Drachen und Schlangen die eigene Gestalt wechselnd nehmen und geben, stürmend sprengt, den Pistojesischen Kirchenräuber Fucci zu verfolgen. Unübertrefflich ist der Kampf der Bestien und Menschen dargestellt, und alle Bewegungen sind zum höchsten Affect, doch ohne Unnatur und Uebertreibung gesteigert. — Sehr vortrefflich sind außerdem folgende Blätter: Der Eingang des Gedichts, Dante, von Wolf, Löwe und Panther verfolgt und von Virgil rettend aufgenommen; der Eintritt in die Vorhölle mit dem Siebenmauern-Castell, unter einer halbrunden offenen Halle Homer, welchem Virgil und Dante sich nähern, zu beiden Seiten alte Dichter und Philosophen, im Vorgrund Diogenes; Ugolino im Hungerthurm; derselbe in der Hölle über dem Nacken des Erzbischofs Ruggieri; Pluto mit den zur Hölle verdammten Päpsten und Cardinälen; Dante am Lethe mit Statius und Virgil, am anderen Ufer Mathilde; der Traum des Dichters, wie ihn der Adler in's Lichtreich hebt ꝛc. Vier Blätter hat Koch selbst radiert und in den Kunsthandel gegeben, den Eingang des Gedichts in etwas veränderter Weise; Phlegias als Fährmann über den Styx; die Gewaltthätigen im Blutstrome von Centauern ver-

Koch inv.

GUIDO VON MONTEFELTRO.

folgt; und den Tod des Guido von Montefeltro, welches letztere Blatt wir hier in einer verkleinerten Nachbildung mittheilen. Guido, Herr von Forli, ein tapferer und schlauer Kriegsmann, im Alter Mönch nach der Regel des H. Franz, hatte dem Papst Bonifacius VIII. zum Treubruch gegen die Stadt Palestrina gerathen und wurde deßhalb bei seinem Tode vom Satanas in Anspruch genommen. Es half ihm auch nichts, daß sein heiliger Schutzpatron persönlich erschien, um seine Seele in Empfang zu nehmen, noch daß die Klerisei mit Kerzen, Kreuzen, Rauchwerk und Psalmen eintrat, noch auch, daß die Engel im Himmel sich des fromm gewordenen Bruders annehmen wollten: sie mußten weichen vor der Anklage gegen Guido, die ihnen ein Teufel entgegenhielt, und Satanas konnte unbehindert sein Opfer beim heiligen Strick packen und entführen. So hat es Koch auf sprechende und energische Weise dargestellt.*)

1. Beitr.

Es ist für die Entwickelung der neuerwachten Kunst von wesentlicher Bedeutung, daß sich an die mit Vorliebe erfaßten Dichtungen des Alterthums zunächst die Begeisterung für den großen epischen Dichter des Mittelalters anschloß, der selbst von antikem Geist und von der Verehrung der classischen Poesie und Philosophie durchdrungen, zugleich als der erste und höchste Repräsentant der christlichen Dichtkunst gefeiert wird. Koch hatte sich in die Göttliche Komödie so eingelebt, daß er sie von Wort zu Wort auswendig wußte und bei jeder Gelegenheit lange Stellen mit großem Feuer recitierte. Darum ergriff er auch mit Eifer die Gelegenheit, die ihm in spätern

*) Die Zeichnungen Kochs zum Dante sind ursprünglich wenig ausgeführte Federzeichnungen. Im Jahre 1858 war sein Schwiegersohn Wittmer beschäftigt, sie mehr auszuführen und im Stich herauszugeben, bei Manz in Regensburg.

 Jahren geboten wurde, in der Villa Massimi an der Stelle seines Freundes Ph. Veit die untere Abtheilung des dem Dante gewidmeten Zimmers in Fresco auszumalen. Ueber der Thüre malte er den Eingang der Göttlichen Komödie, ein Bild von großer Stimmung mit einer höchstbedeutenden Landschaft. Im Bilde der Hölle drängte er die Hauptmomente der Dante'schen Schilderungen zusammen: in der Mitte Satanas im Flammennimbus, den Leib mit Schlangen umwunden, den Scepter in der Rechten, vor ihm die Sünder der Heuchelei und des Geizes, der Schlemmerei und Wollust, angstvoll vor Teufelsschlägen sich krümmend; Paolo Malatesta und Francesca da Rimini, von einem Schwert in der Umarmung durchbohrt, durch die Luft schwirrend; die Bestrafung der Diebe; Ugolino und Ruggieri; den Sturz der Gewaltthätigen und Selbstmörder, und endlich Dante und Virgil auf dem Geryon über dem Abgrund reitend. — Weniger kühn, aber schön und voll malerischer Motive ist das dritte Bild, der Eingang in das Purgatorium. Der Nachen mit den Seelen, die unter Gesang des Psalmes „Da Israel aus Aegypten zog" 2c. über das Meer des Todes von Engeln geführt werden, landet am Fuß des Fegefeuerberges, wo Dante und Virgil knieend Einlaß erbitten von dem Engel, der mit Schwert und Schlüssel das Thor bewacht. Links sieht man in das Thal aus dem siebenten Gesange, wo Engel der Schlange des Paradieses den Weg vertreten und rechts die Rettung einer Seele aus den Klauen des Teufels. — Auf dem vierten Bilde folgen Scenen der Läuterung, die Hoffärtigen, die schwere Lasten tragen und dabei Gott ein Loblied singen müssen 2c.

Außer dem Gedichte Dante's waren es vornehmlich griechische Mythologie und Dichtkunst und das Alte Testament, von denen er sich zu bildlichen Darstellungen angereizt fühlte.

Dreißig Blätter zeichnete er zum Alten Testament, sechs zum Aeschylos und manches Andere, was er gelegentlich in seine Landschaften verwebte. Auch zum Neuen Testament machte er Zeichnungen, aber mit wenig glücklichem Erfolg. Seine sinnlich kräftige, dem sichtbaren Leben oder der freien Dichtung zugekehrte Natur bewegte sich nicht unbefangen genug auf dem supranaturalistischen Boden der Evangelien; auch hütete sich Koch, öffentlich von diesen Compositionen Gebrauch zu machen.

1. Beitr.

Zum Ossian zeichnete er 27 Blätter, die er gemeinschaftlich mit Thorwaldsen radierte. Dann existiert ein Oelgemälde Koch's vom Aufstand in Tyrol (1809) im Besitz des Baron von Uexküll, an welchem aber sein patriotischer Franzosenhaß mehr Theil hat, als sein künstlerisches Talent, oder der gute Geschmack überhaupt. Der Jubel der Befreiung, der Hofern, Speckbachern und den Kapuziner umtos't, läßt sich mit allen starken Ausschweifungen noch rechtfertigen; aber die vom Mist aufzischende Schlange als „Landesverräther, die das Land zu Wien um die Freiheiten gebracht haben", die mit Orden geschmückten Frösche und ein Tausendfuß, als „die unnützen Beamten" u. dergl. gehören in das Gebiet politischer Karrikaturen.

Ungeachtet der großen Thätigkeit, welche Koch als Historienmaler entwickelt hat, beruht sein Ruf doch vornehmlich auf seinen landschaftlichen Zeichnungen, Radierungen und Gemälden. Zur Landschaftmalerei führte ihn außer Lust, Talent und Entgegenkommen des kaufenden Publicums noch eine besondere Kunstansicht, die von Zeit zu Zeit unter Künstlern auftaucht, und die man doch als Irrthum bezeichnen muß. Koch nehmlich folgerte so: „Die Natur ist das große A B C, mit welchem die Kunst ihre Sprache bildet. Da kann

1. Zeitr. man keine Buchstaben herauswerfen oder bevorzugen, und Historie und Landschaft lassen sich so wenig durch die Kunst gesondert darstellen, als sie Gott in der Geschichte gesondert hat." Dieser Satz hätte einige Wahrheit, wenn statt „Historie" der Ausdruck „Menschenthum" gebraucht wäre. Die Landschaftsmalerei hat es mit der Natur im Allgemeinen, im Großen und Ganzen zu thun. Soweit der Mensch in dieser Natur aufgeht, als Wanderer oder Jägersmann, als Ackerbauer, Schiffer, Krieger, kurz in allen allgemeinen Beziehungen, tritt er einzeln oder zu mehren und vielen, jenachdem es der Charakter des Bildes mit sich bringt, ohne Störung in die Landschaft ein und ohne Nachtheil für sich in ihr auf. Ein individueller Charakter, ein bestimmtes geschichtliches Ereigniß, die Erlebnisse des Gemüths berühren ganz andere Saiten der menschlichen Seele; sie gestatten der Natur wohl eine Begleitung, nicht aber eine Gleichberechtigung, ohne daß beide Theile darunter leiden müßten. Die Menschheit steht in ihrer Geschichte und durch das Gewicht ihrer Thaten und Leiden so hoch über der Natur, wie der Geist über der Materie, und um so höher, je größer dieses Gewicht ist. Es gibt Gegenstände in der Dichtkunst, in der weltlichen wie in der Religions-Geschichte, die leicht genug wiegen, um ohne Nachtheil in ein Naturbild eingewebt zu werden. Wo es aber bei einer Darstellung auf wahren und tiefen Ausdruck, auf Feinheit und Richtigkeit der Bewegungen, auf Reinheit und Durchbildung der Formen ankommt, wo die Handlung und ihre Bedeutung Sinne, Geist und Gemüth in Anspruch nehmen, da würde die Erweiterung des Raumes um die Figuren und seine Ausfüllung mit Formen der Architektur oder Landschaft nur nachtheilig wirken. Eine Diana im Bade, die Abenteuer des Odysseus, ein Raub des Hylas, Boas und Ruth 2c.

mögen in der Landschaft untergehen: das Abendmahl Christi kann nicht mit einem Architekturstück, seine Kreuzigung nicht mit einer Landschaft, wie es Breughel gethan, verbunden, der Untergang Troja's nicht als Feuerbild behandelt werden. Wohl gibt es noch einen Weg, auf welchem eine Verbindung möglich und wirksam ist, aber auch er muß mit Vor- und Umsicht betreten werden. Das historische Ereigniß kann dem Landschaftsmaler die Stimmung für sein Bild angeben und ihn darin erhalten. Aber auch hier ist es nöthig, daß die Bedeutung desselben nicht zu hoch stehe, so daß es die Ein- und Unterordnung bei der Landschaft ohne Verlust ertragen kann. Die vor Durst fast verschmachtende Hagar wird ein Abend-Wüstenbild treffend beleben; ein großer Wald, in welchem zwei nackte Menschen, von einer Schlange beobachtet, unter einem Baume Aepfel essen, wird nie — und wenn Claude le Lorrain die Bäume gemalt! — der biblischen Idee des Paradieses entsprechen!

I. Beitr.

Obwohl nun Koch mit seinen theoretischen Ansichten das rechte Ziel nicht bezeichnet, so hat ihn doch sein künstlerisches Gefühl bei der Anwendung derselben fast überall richtig geleitet. Zuerst machte er sich als Landschaftsmaler bekannt durch eine Reihenfolge von Radierungen, Bilder von Rom und der Umgegend. Nicht etwa eine sog. geistreiche Nadel, oder schöne Haltung, oder sehr ins Einzelne gehende Ausführung zeichnen diese Blätter aus, sondern eine auffallend charakteristische Auffassung, so daß jede Stelle Roms, der Umgegend und des nahen Gebirges mit uns die ihnen allen eigene Sprache zu sprechen scheint. Dazu kommt eine durchaus neue Anordnung der einzelnen Theile, der verschiedenen Gründe, Baumgruppen, Wasserflächen, Wolken rc., und endlich ein so eigenthümliches Steigen und Fallen der Linien,

1. Zeitr. daß wir darin eine neue, auf historisch künstlerischem Gefühl ruhende Architektonik der Landschaft wiedererkennen. — Das gleiche Verdienst theilen alle seine größeren oder kleineren in Oel ausgeführten Landschaften. Eine jede hat einen bestimmten Hauptinhalt, ein Grundmotiv, das klar hervorzuheben und durch allen Reichthum der Ausstattung durchzuführen, die Aufgabe des Werkes wird. Ernstes und Heiteres, Schreckliches und Liebliches, Hohes und Niederes in der Landschaft gelingt ihm auf gleiche Weise, aber vor Allem jene reine Stille der Natur in der Mittagstunde, die die Alten unter dem Namen der Pansruhe kannten und die mit wunderbarer Gewalt die Sinne umfängt. In solche Naturschilderungen verwob er dann mit vielem Glück Scenen aus der Mythologie oder dem Leben der alten Völker, und gerade sie gehören zu seinen vorzüglichsten Leistungen; wie er denn auch die mit Apoll unter den Hirten, mit dem Raube des Hylas, mit Aktäon und Diana u. ä. mehrmals, die ersten sogar siebenmal hat malen müssen. Trefflich sind auch seine großen Tyroler- und Schweizer-Landschaften, so wie die aus der Umgegend Roms, von denen ich nur an das Bild von Olevano auf der Akademie zu München erinnere. Stimmung des Tons im Ganzen, Klarheit der Lüfte, tiefkräftige reine Farben, in mehr flüssiger, als pastoser Behandlung sind, außer den bereits gerühmten, wesentliche Vorzüge dieser Bilder, denen es aber auch hin und wieder an Luftperspective und meistentheils an genauer Formendurchbildung fehlt. Es ist deßhalb kein Wunder, daß man auf einige kleinere Bilder (z. B. eine Landschaft in der Neuen Pinakothek zu München, eine andere mit dem Opfer Noahs beim Obrist Barischnikoff ꝛc.), bei denen die genannten Mängel kaum hervortreten können, den größten Werth legt. Vorzügliche Gemälde von Koch

findet man noch im Ferdinandeum zu Innsbruck, bei Baron v. Uexküll in Carlsruhe, bei General v. Heideck in München, Graf Baudissin, H. v. Quandt in Dresden.

1. Zeitr.

An Koch reiht sich ein anderer bedeutender Künstler, Gottlieb Schick, der dritte der muthigen Vorkämpfer auf der neuen Bahn, glücklicher als Carstens im Erfolge seiner Bestrebungen, übertroffen von Koch im Genuß des Erfolgs, da seinen Lebensfaden die Parze im jugendlichen Mannesalter durchschnitt. G. Schick, geb. zu Stuttgart 1779, gest. 1812, war eines Gastwirths Sohn und vom Vater durchaus nicht für die Kunst bestimmt. Inzwischen machte das Talent sich so entschieden geltend, daß der Widerstand aufgegeben wurde. Schick kam zu Prof. Hetsch in die Lehre, und benutzte außerdem die Rathschläge Dannecker's. Mit seinem 19. Jahre aber ging er nach Paris, das damals von dem Ruhme David's und seiner Schule erfüllt war. Hier sehen wir die junge deutsche Kunst zum ersten Male in einem lebensgefährlichen Conflict. Angezogen von dem europäischen Rufe des großen Künstlers, der nicht nur von dem Glanz seiner Werke, sondern zugleich und fast noch mehr von der Gewalt der Revolution, der er mit Leib und Seele zum Ausdruck diente, hoch emporgehalten wurde, war Schick nach Paris gegangen, hatte nun, — als er, trotz der Lobeserhebungen David's, den Widerspruch in sich entdeckte, dem freigewählten Meister und seinem fast unbegrenzten Ansehen — nichts entgegenzusetzen, als ein zwar ganz bestimmtes, aber doch nicht klar entwickeltes Gefühl von der Unverträglichkeit der eigenen Neigung und Richtung in der Kunst mit der Lehre und dem Beispiel, die ihm geboten wurden. Sein Gefühl behielt die Oberhand. Er kehrte, wenig erbaut und noch weniger gefördert, 1802 nach Stuttgart zurück, um nach kurzem Verweilen von da

Gottlieb Schick.

1. Zeitr. nach Rom zu gehen. So weit war indeß doch die Zeit fortgeschritten, daß Schick sogleich mit seinen ersten Arbeiten großes Aufsehen erregte, wenn auch die noch immer zahlreichen Gegner von Carstens beflissen waren, ihn in die Erbschaft dieses Dulders und Märtyrers einzusetzen. Vor Allen war es der preußische Minister Wilh. v. Humboldt und seine geistvolle Gemahlin, welche den jungen Künstler auf alle Weise förderten, sowie die Freundschaft Koch's, welche ihn für das Benehmen seiner deutschen Kunstgenossen entschädigte. Mit jeder Arbeit, die er ausführte, wuchs sein Ansehen, und bald bewarben sich sowohl hervorragende Künstler, wie der Italiener Camuccini, um seine Freundschaft und seinen Rath, wie die Großen und Reichen um seine Werke, die Gelehrten um seinen Umgang. Auch war gewiß für ihn der Verkehr mit A. W. Schlegel, Frau v. Stael, Friedrich und Ludwig Tieck, Alex. v. Humboldt und dem ganzen geistreichen Zirkel, der sich 1805 in Rom zusammengefunden, von großer Bedeutung. Eine erste Ausstellung von mehren Gemälden veranstaltete Schick im J. 1807 im Hause des bayrischen Gesandten, und eine zweite im J. 1809 auf dem Capitol, in Folge welcher letzteren die italienischen und die französischen Künstler Deputationen zu ihm schickten, um ihm im Namen ihrer Landsleute Preise und Lorbeerkronen zu reichen. Sein Verdienst war allgemein anerkannt und Bestellungen von allen Seiten häuften sich.

Auf dieser Höhe seines Ruhmes wie seiner Kunstentwickelung trat ein überraschender Wendepunkt in seiner künstlerischen Richtung ein. Gleich Carstens hatte Schick seine Stoffe sich vorzugsweise aus der Mythologie und dem Alten Testament geholt. War es nun der Einfluß von Schlegel und Tieck, war es das Herannahen einer veränderten Zeitstim-

mung — kurz, Schick nimmt plötzlich seine Richtung nach dem Felde der Romantik und vertieft sich sogleich so in die „Phantasien eines Klosterbruders", daß Kreuz und Leiden an die Stelle der heiteren Dichtung treten und der „Blick in das jenseitige Leben" ihn um den frohen Antheil am diesseitigen bringt. Damit war aber nicht nur seine künstlerische, sondern seine Erdenlaufbahn beschlossen: er starb über der Ausführung des Gemäldes, das seiner Idee nach schon weit hinüber reicht in die nachfolgende Periode. Er liegt in seiner Vaterstadt Stuttgart begraben.

1. Zeitr.

Aus seinem Pariser Aufenthalt ist ein Oelgemälde vorhanden, eine Eva, in welcher die Eitelkeit erwacht, wie sie sich im Spiegel einer Quelle betrachtet, merkwürdig vornehmlich als Zeugniß, daß die französische Schule durchaus keinen Einfluß auf Schick gehabt. Sein erstes Werk in Rom stellt Saul und David dar. In einer Vorhalle des Palastes, durch dessen dorische Säulenhalle man in den Garten sieht, sitzt König Saul, in düstere Gedanken versunken. In einiger Entfernung vor ihm steht David und greift, ihn zu erheitern, in die Saiten seiner Harfe. Krampfhaft ballt Saul die Faust und krampfhaft preßt er die Lanze mit der Rechten, die wie der Blitzstrahl das finstere, auf das Angesicht gelagerte Gewitter begleiten soll. Nichts Schlimmes ahnend steht der Jüngling vor ihm und überläßt sich ganz der begeisternden Macht der Töne. Vor dem König, zu seiner Linken, sitzt Jonathan, die theilnehmenden Blicke liebevoll auf David gerichtet, die Hände wie in Andacht gefaltet. Auch ein anderer, neben dem König stehender Mann ist mit Aufmerksamkeit bei der Musik, während zwei Greise, rechts und links vom König, diesen mit sorglicher Miene beobachten. Das Gemälde hält sich durchaus in der Höhe idealer Auffassung; die Anordnung

1. Zeitr. ist vom Gefühl für Klarheit und Abrundung, sowie für groß Linien und eindruckvolle Gegensätze der Massen geleitet; de Hauptnachdruck aber liegt in der Zeichnung der Charakter und der vollkommenen Kundgebung dessen, was in ihre Seele vorgeht. Die Malerei ist ohne allen bestechenden Glanz, aber in ihrer Einfachheit frei und meisterhaft. — Das Bild kam an den Herzog von Württemberg und hängt jetzt in der Sammlung des k. Museums in Stuttgart.

Der glückliche Erfolg dieses Bildes, das freudige Bewußtsein in Rom, in der Mitte der herrlichsten Kunstschöpfungen, umgeben von Schönheit in Natur und Menschenleben zu sein, der Genuß höchst angenehmer geselliger Verhältnisse, dazu noch die Seligkeit einer aufkeimenden, von ganzem Herzen erwiederten Liebe, wurden die Quelle eines zweiten Bildes, in welchem er seinem Dankgefühl gegen den Geber alles Guten einen sichtlichen Ausdruck geben wollte. Er malte das Opfer Noahs. Der Patriarch steht in der Mitte des Bildes vor dem Altar, umgeben von seiner Familie, den bekränzten andächtig betenden Kindern, und andern die mit Früchten nahen, der Frau die neben dem Altar kniet, den Söhnen, die beschäftigt sind, ein Schaf für das Opfer zu tödten. Weiter zurück steht die Arche, aus der die Thiere herausgehen. Auf der Wolke des Opferrauchs schwebt der Herr, von einer großen Engelschaar getragen daher, das Dankgebet zu vernehmen. Er deutet mit der Linken nach dem Versöhnungszeichen über der Arche und segnet mit der Rechten das Opfer. In diesem Bilde tritt vor allem die Freude an der Schönheit in ihr Recht; denn sowohl einzelne Frauengestalten, als vornehmlich die Engel, die Gott umschweben, sind von hinreißender Anmuth. Dabei aber ist der hohe Ton religiöser Begeisterung, tiefgefühlter Andacht durchaus maßgebend und der Styl der

Zeichnung größer noch als beim Saul, die Farbe blühender, die Behandlung freier. Das Bild war unter allgemeiner Bewunderung mehre Tage im Pantheon ausgestellt und kam alsdann in den Besitz des Herzogs von Württemberg, und hängt gegenwärtig in einem Zimmer des königl. Schlosses in Stuttgart.

Im Gefolge der fast ungetheilten Anerkennung, die Schick mit dieser Ausstellung erworben, kamen alsbald Aufträge, die nur mittelbar mit seiner künstlerischen Neigung in Verbindung standen, Bildniß-Bestellungen. Aber auch hier leistete er Außerordentliches, wie man an dem lebensgroßen Bildniß der Töchter v. Humboldt's in ganzer Gestalt und in landschaftlicher Umgebung mit allgemeiner Bewunderung wahrgenommen und noch jetzt wahrnehmen kann. Gleich vortrefflich waren die Bildnisse von Frau v. Humboldt, Frau v. Cotta u. A., da er verstand, mit der Wahrheit des Lebens der Schönheit der Kunst in anspruchloser Einfachheit zu genügen.

Im Jahre 1807 trat Schick in die Ehe. Aus dem Bewußtsein erlangter höchster Erdenseligkeit im Besitz eines innig geliebten und die Liebe innig erwiedernden weiblichen Wesens war jenes herrliche Bild hervorgegangen, in welchem nach allgemeiner Annahme seine Kunst den Gipfel erreicht hat, Apoll unter den Hirten, davon wir hier einen Umriß mittheilen. Sonnenaufgang im Herzen wollte er schildern und wählte den Sonnenaufgang über der Menschheit, den Beginn der Bildung durch die Gottesgabe der Kunst. In ein mit Reizen der Natur reich ausgestattetes Gefilde versetzt uns seine Phantasie, in eine baum- und wiesenreiche Gegend, von welcher ein einfaches Hirtenvolk Besitz genommen. Hier ist der Musenführer, der Gott der goldenen Lyra eingekehrt, und wie er sich auf dem Rasen neben seinem heiligen Baume nie-

 dergelassen, versammelt sich um ihn Jung und Alt, den Gesängen zu lauschen, die von seinen Lippen tönen. Der Jäger mit seinem treuen Hunde rastet vom Waldgang, die jugendliche Mutter mit dem in Gras und Blumen spielenden Kinde wendet sich andächtig ihm zu; es naht der Greis mit seinem Enkel, um das Glück, das ihn am Lebensabend noch erwärmt, sogleich für einen Lebensanfang zu gewinnen; Liebende schließen sich enger an einander, denn es ist ihnen, als wäre nun für ihr unaussprechliches Glück die Sprache gefunden; Landbebauer haben sich eingefunden und dem Gott gegenüber gelagert, und dämmert es auch erst in ihrer Seele: es ist doch Morgen-, nicht Abenddämmerung. Frauen und Mädchen hinter ihnen lauschen mit freudiger oder auch mit neugieriger Theilnahme, und drei halb erwachsene Kinder treten heran wie die berufensten Träger der neuen Bildung, wie die Genien, welche der göttliche Sänger begeistert, Schöpfer zu werden in Baukunst, Bildnerei und Malerei. Hinter ihnen naht ein Vater mit seinem Sohn, den seine Kunstliebe in niedere Kreise geführt, und macht ihn auf den Unterschied zwischen der Lyra des olympischen Gottes und der Rohrpfeife der bocksfüßigen Waldgeister aufmerksam. Diese aber halten sich in der Nähe versteckt und verbergen ihren Aerger und ihren gemeinen Spott und Hohn feige hinter dichtem Strauchwerk. Ein heiterer sonniger Tag ist über die Landschaft ausgebreitet, die sich über liebliche Gründe weit in die Tiefe des Bildes zieht.

Der Gesammteindruck dieses in einem klaren Goldton gehaltenen Gemäldes ist der der Schönheit; aber es ist nicht die abstracte Schönheit wie bei Mengs, die sich nur auf von der Antike entlehnte Formen beschränkt: sie ist vielmehr aus einer neuen Anschauung und Auffassung des Lebens hervor-

APOLLO UNTER DEN HIRTEN

gegangen, und nicht etwa einzelner Gliedmaßen, sondern des ganzen Menschen in Stellung und Haltung, Miene und Bewegung, wie in den Formen des Körpers und Kopfes. In der Composition aber bewährt sich der Schönheitsinn in der durchgehenden Harmonie aller Linien, in der bei allem Reichthum und großer Mannichfaltigkeit doch gleichmäßigen (oder gleichgewichtigen) Anordnung der Gruppen; in der vollkommenen Klarheit und Einheit der Darstellung, in welcher nichts für sich besteht, vielmehr Alles — wenn auch auf verschiedene Weise — auf Einen gemeinsamen Mittelpunkt sich bezieht. Der größte Reiz aber des Bildes liegt in seiner Naivetät. Den strengsten Anforderungen der Compositions-Gesetze entsprechend und mithin sicher mit reiflichster Ueberlegung zu Stande gebracht, erscheint doch das Ganze wie von selbst entstanden, in jeder Gestalt, in jeder Gruppe, ja selbst im Maß dessen, was man von ihr sieht, so ungezwungen und natürlich, daß man versucht ist zu glauben, es habe sich das Bild von selbst gemacht, und man könne am Ende dergleichen wohl auch. — Das köstliche Werk, das zuerst in den Besitz des H. v. Cotta, später des Königs von Württemberg kam, ist nun in der Galerie des Museums der bildenden Künste zu Stuttgart.

Mit diesem Gemälde, das im J. 1809 vollendet war, schließt sich eine Periode in Schick's Künstlerleben. Nur noch eine kurze Spanne Zeit und weniges zu schaffen war ihm gegönnt; aber was er gethan, greift schon über in das Bereich der nächstfolgenden Bestrebungen, auf welche, wie gesagt, die Romantiker unter den Dichtern, vor Allen L. Tieck und die beiden Schlegel, einen unverkennbaren Einfluß ausgeübt. Das Gemälde, das ihn zunächst und bis zu seinem Tode beschäftigte, beschreibt er selbst mit folgenden Worten: „Es

1. Zeitr. stellt Jesus Christus vor in dem Alter zwischen Knaben und Jüngling; er schläft auf Wolken über der Erde erhaben in den Armen der Engel, die ihre Flügel über ihn halten; es erscheint ihm in einer Glorie das Kreuz und er breitet sehnsüchtig im Traume die Arme danach aus. Andere Engel knieen anbetend vor ihm. Der Sinn davon ist die erste Vorempfindung seines Leidens und der Erlösung des menschlichen Geschlechts durch dieses Leiden." Großer Schönheitsinn belebt auch dieses Bild, davon eine gemalte Skizze im Besitz von Schick's Sohn in Stuttgart ist, aber dem Künstler war der Boden des wirklichen Lebens mit seiner erfreuenden und erfrischenden Kraft unter den Füßen gewichen; er stand auf Wolken und richtete seine Blicke auf eine Welt voll Nebel, und indem er sich künstlich im Treibhaus der Phantasie gezogenen Empfindungen hingab, schwächte er die Kraft und Klarheit seiner natürlichen ab. Das ist der sehnsüchtig vom Kreuz träumende Knabe Jesus, das sind die Engel, die betend und bedauernd vor ihm knieen. Schick starb, ehe er das Werk ausführen konnte, mit welchem er sich von seiner glanzvoll begonnenen Laufbahn entfernt hatte. Reicher als Carstens an den mannichfachen Gaben und Mitteln der Kunst, konnte er die junge Schöpfung auf einen höheren Grad der Ausbildung heben; zugleich gelang es ihm, begünstigt durch äußere glückliche Umstände, durch Bekanntschaft und Umgang mit Fürsten und anderen hochgestellten Personen, den neuen Bestrebungen in einflußreichen Kreisen Achtung und Theilnahme zu gewinnen. Dennoch waren unverkennbar größere Kräfte bei Carstens in Bewegung und wirkten nachdrucksamer am innersten Triebrad der neuen Bestrebungen.

Eberhard v. Wächter. Endlich ist in dieser Reihe noch zu nennen Eberhard v. Wächter, geb. 1762 zu Bahlingen bei Tübingen, gest. 1852

zu Stuttgart. Beschränkter in den Mitteln der Kunst als die genannten Zeitgenossen, schwach in der Zeichnung, ohne stark ausgeprägten Formen- und Farbensinn, und wenig geschickt in Pinselführung und technischer Behandlung überhaupt, würde er kaum zu besonderer Anerkennung gelangt sein, wenn nicht Kräfte in ihm wirksam gewesen wären, ohne welche alle Mittel der Kunst nichts fruchten, und die ihren Mangel sogar übersehen machen. Durchdrungen von der innigsten Liebe zur Kunst, die für ihn Leben war, vergängliches und ewiges, so daß er bis ins hohe Alter unausgesetzt thätig war, unterstützt von Bildung des Geistes, Reichthum der Phantasie und Wärme des Herzens, erfüllt von großen und erhebenden Gedanken, war er unablässig bemüht, Gegenstände zu finden, in denen er sein künstlerisches Wollen offenbaren, an denen die hohe und beglückende Gabe der Kunst recht sichtbar hervortreten könnte. Auch er erkannte in der Mythologie und Geschichte der Griechen und im Alten Testamente die reichsten Fundorte für Stoffe von allgemein menschheitlicher Bedeutung und darum von nie alterndem Werth; aber er fügte auch die römische Geschichte hinzu und schloß sich vom Neuen Testament nicht ab. Dem erwählten Stoffe gehörte er mit ganzer Seele und allen Kräften an, kein Nebengedanke — auch kein künstlerischer — leitete ihn, und so liegt auf Allem, was er geschaffen, außer der Wärme der Empfindung, der Reiz der Naivetät, und sichert ihm seinen Werth. Dessen ungeachtet haftet an vielen seiner Werke, und gerade an den bedeutendsten, ein fühlbarer Mangel: der Fehler des verschlossenen Gedankens. Diese Innerlichkeit, die nicht zum klar ausgesprochenen Worte kommen kann, hat die Folge, daß er bei aller Tiefe und Wahrheit der Empfindung von Verschiedenen verschieden, von Vielen, ja den Meisten, nicht verstanden wird.

 Auch er hat, wie Schick, seine Studien in Paris gemacht und ist dann nach Rom gegangen. Dort fand er Carstens und schloß sich sogleich als Gesinnungsgenosse an ihn an. Als die Folgen der französischen Kriegszüge 1809 ihn von da vertrieben, ging er nach Wien und wurde dort für eine Anzahl jüngerer Künstler und auch einige Altersgenossen ein Stütz- und Mittelpunkt der Bestrebungen, aus denen die zweite Periode der neuen deutschen Kunst hervorgehen sollte.

Von dem Aufenthalt in Wien schreibt sich sein Hauptwerk her: „Hiob und seine Freunde", gegenwärtig im Museum der bildenden Künste zu Stuttgart. In sich gekehrt und stumm sitzt der Leidträger auf einem Haufen faulen Strohes, in einen weiten Mantel gehüllt, die Hände über die Knie verschränkt. Vor ihm zu seiner Rechten auf einer Bank im Hofraum haben die drei Freunde: Eliphas von Theman, Bildad von Suah und Zophar von Naema Platz genommen. Da sitzen sie in düsteres Schweigen gehüllt, sie und Hiob, und so saßen sie schon sieben Tage und sieben Nächte, ohne ein Wort zu reden. Aber der Augenblick ist nahe, wo Hiob die furchtbare Verstummung bricht und den Tag verflucht, der ihm das Leben gegeben. (Buch Hiob 2, 13. 3, 1.) Nichts kann den künstlerischen Charakter Wächter's schärfer bezeichnen, als die Wahl dieses Momentes. Es lag so nahe, Einen der Freunde sprechen, oder Hiob sich verantworten zu lassen; Wächter hielt sich an den Zeitpunkt, wo die Gedanken noch alle stumm in der Seele arbeiteten, wo jeder der Freunde nach Trost suchte und seine Armuth bitter empfand, und in Hiob Ingrimm und Erbitterung immer höher angeschwollen den endlichen Ausbruch der Verwünschung verkünden. Aber stumme Mienen sind vieldeutig, und dem Insichgekehrten ist nicht unwidersprechlich anzusehen, was er denkt und empfindet, einen wie

reichen Schatz hoher Gedanken oder tiefer Empfindungen der Künstler ihm auch zugemessen. Immerhin ist die über das Gemälde ausgebreitete Laut- und Bewegungslosigkeit, die finstere, drückende Stimmung ergreifend und fesselnd — wenn auch nicht wohlthuend — und zeigt uns den ernsten Sinn und die eigenthümliche künstlerische Kraft, womit die gewaltige Aufgabe aufgefaßt worden.*)

Der Charakterzug reiner Innerlichkeit tritt mit fast gleicher Entschiedenheit an einem zweiten Gemälde hervor, das sich im Besitz des B. v. Uexküll befindet und den „letzten Schlaf des Sokrates" zum Gegenstand hat. Ruhig lächelnd liegt der Weise schlafend auf harter Gefängnißbank, und ruhig, ohne eine Miene zu verziehen, steht der Gefangenwärter vor ihm und betrachtet ihn. Wer die Geschichte und die Gesichtszüge kennt, weiß, daß ihm hier der Zeitpunkt kurz vor einer sehr ungerechten Hinrichtung vorgeführt wird; er kann sich in die heiteren Traumbilder des Schuldlosen und in die stumme Bewunderung und Theilnahme des Gefängnißwärters hinein denken. Aber das Bild zwingt ihn nicht unabweislich dazu; denn — die Gedanken, die er sehen soll, bewegen sich hinter einem Vorhang.**)

In der gleichen Richtung sind noch mehre Gemälde Wächter's entstanden, von denen ich nur Cimon im Gefängniß, Marius auf den Trümmern von Karthago, Andromache und Hekuba am Grabe Hektors, die griechische Muse in den Ruinen Athens, die Mutter des Menökeus in stummer Verzweiflung über den freiwilligen Tod ihres Sohnes***); den

---

*) Radiert von Rahl 1807.

**) Tod des Sokrates, lith. von Emminger.

***) Radiert von Rahl.

1. Beitr. blinden Belisar am Thor von Rom*); Brutus, auf den Untergang Cäsars sinnend**); Antigone bei der Leiche ihres Bruders, nennen will.

Obschon nun Wächter am liebsten bei Gegenständen dieser Art verweilt, so hat er sich doch nicht ausschließlich darauf beschränkt. Wenn er aber auch wirklich die Grenzen vom Gebiete des Schweigens überschreitet, über eine möglichst ruhige Betrachtung, über die Empfindung von Schönheit, Freude oder Schmerz geht er selten hinaus; Handlungen und Thaten reizen ihn nicht zur Darstellung und so ist seine Kunst durch und durch lyrischer Natur, wobei er seine Bilder mit Vorliebe zu Trägern poetischer Gedanken macht. Dahin gehören die Horen Eunomia, Dike und Irene als Vertreterinnen von Recht, Gerechtigkeit und Frieden, den Grundlagen der geselligen Ordnung**); Herkules am Scheidewege, ein für einen Jeden passendes Lebensbild; Cornelia, die Mutter der Gracchen**); die Nemesis, Cornelia und Cäsar, dem man den Kopf des Pompejus bringt***), u. a. m. Er bewegt sich übrigens nicht ausschließlich in diesen ernsten Kreisen, wie denn ein sehr heiteres Gemälde von ihm, „das Lebensschiff", auf welchem alle Alter und Geschlechter auf der Fahrt durch das Leben dargestellt sind, jetzt im Besitz des Herrn Paul de Sick in Stuttgart, allgemeines Wohlgefallen geerntet, obschon dabei der Idealismus bis zur rücksichtlosesten Vernachlässigung aller Möglichkeiten (der Ruderhaltung, der Fortbewegung, der Raumvertheilung, des Stehens und Sitzens u. s. w.) getrieben ist. Aber das Kind spielt sorglos mit den Wellen, der Jüngling drückt die Geliebte, die Mutter das

*) Davon wir hier eine Abbildung mittheilen.

**) Radiert von Rahl.

***) Gestochen von F. Leybold.

Kind ans Herz, und der Greis sieht in den treibenden Wellen das verfließende Leben. 1. Zeitr.

Ungleich schwereren Gehaltes und schwungvoller ist eine Composition aus Wächter's späteren Jahren, Jupiter, der den Sterblichen zum Trost die Musen zur Erde entsendet, eine Zeichnung, die wie ein Hymnus auf den Eintritt des Frühlings wirkt. Gleich anmuthig ist das scherzhafte Bild von Amor, dem Bacchus den Labetrunk reicht.

J. Mart. v. Rhoden.

Joh. Martin v. Rhoden, geb. 1782 zu Cassel, Landschaftsmaler, ging 1827 von Rom nach Cassel, lebt aber seit 1833 in Rom. Für ihn ist die Natur ein reicher Quell poetischer Gedanken und Anschauungen, von der heitersten Lieblichkeit bis zur herzerschütternden Erhabenheit. Seine Gemälde und Zeichnungen, für welche er die Motive fast ausschließlich in Italien fand, zeichnen sich durch eine liebevolle, bis ins kleinste Detail gehende Ausführlichkeit aus.

J. Chr. Reinhart.

Joh. Christian Reinhart, geb. 1761 auf einem Dorfe bei Hof im Voigtlande, gest. 1846 in Rom, wandte sich 1778 in Leipzig, wo er Theologie studieren sollte, zur Kunst, und ging, nachdem er sich längere Zeit in Dresden und Meiningen aufgehalten, 1789 nach Rom. Obschon er allerhand kleine Compositionen aus dem Leben und viele Thierbilder gezeichnet, war doch sein eigentliches Fach die Landschaft, und da er nicht nur malte, sondern auch die Radiernadel fleißig handhabte, so haben seine Arbeiten eine weite Verbreitung gefunden. Am liebsten hielt er sich an die Landschaften aus der Umgegend von Rom, oder er benutzte in freien Compositionen die Eindrücke, die er auf seinen Streifzügen durch dieselbe gewonnen. Immer war es ihm um das Große und Bedeutende in der Natur zu thun, er

 mochte sie nun in heiterer Ruhe oder im Gewittersturm schildern wollen; Schönheit in den Linien, Gleichmaß in den Massen, Harmonie der Gegensätze, Entschiedenheit und Reinheit der Stimmung und somit Anklang an Phantasie und Gemüth — das waren die Ziele seiner Kunst; nicht Studium und Ausführung des Details mit naturalistischer Nachahmung der Wirklichkeit, nicht die Reize der atmosphärischen Erscheinungen, noch die Zauberwirkungen des Lichts, oder des Helldunkels, oder des glänzenden Schimmers der Spiegelungen; nicht die Natur in ihrer Natürlichkeit, sondern in ihren Beziehungen zum Seelenleben, in ihren poetischen Wirkungen. Man lernt seinen künstlerischen Charakter ziemlich gut kennen in seinen „Malerisch radierten Prospecten von Italien. Nürnberg 1799“ ꝛc. 72 Blätter, darunter eine Sturmlandschaft, welche Schillern gewidmet ist. Gemälde von ihm wird man in vielen öffentlichen und Privatsammlungen antreffen; seine schönsten Landschaften dürften die sein, welche er im Palazzo Massimi am Fuße des Capitols in Rom in Tempera ausgeführt, Felsenlandschaften mit Wasserfällen, Waldpartien und fernen Bergen. Hier sind Baumgruppen, Wasserflächen und Fernsichten von einer Schönheit in der Zusammenstellung, so frisch und erquickend, daß die Natur ihr Feierkleid angezogen zu haben scheint, uns an ihre entzückendsten Reize zu bannen. Sein letztes Oelgemälde, eine heitere griechische Landschaft, staffiert mit der Erfindung des korinthischen Capitäls, ist in der Neuen Pinakothek zu München.

Was in dieser Zeit für die Malerei in Deutschland geschah, liegt großentheils außerhalb der die Neuzeit bildenden Bewegung, und werde ich später davon Nachricht geben, wenn ich auf die Kunstthätigkeit in einzelnen deutschen Städten zu sprechen komme.

Dritter Abschnitt.

Bildnerei.

Canova. Thorwaldsen. Dannecker. Ohmacht. M. Wagner. G. Schadow ꝛc.

Gleich der Malerei holte auch die Bildnerei ihre ersten Kräfte zu einem neuen Aufschwung ihrer Thätigkeit aus den Werken des Alterthumes. Die Stelle eines Vorläufers, die dort Mengs übernommen, war auf diesem Gebiete einem Italiener zugefallen, Ant. Canova aus Possagno, geb. 1757, gest. zu Venedig 1822. Von dem manierierten Virtuosenthum Bernini's richtete er zuerst wieder die Blicke auf antike Sculpturen und betrat mit seinem Theseus, der den Centaur erschlägt (in Wien), einen von der bisherigen Straße durchaus abweichenden Weg. Begabt mit einem großen Talent der Ausführung, das ihn Marmor wie Wachs behandeln ließ; mit einem Sinn für Schönheit und Anmuth, wie er vielleicht seit dem Untergang der alten Kunst Keinem verliehen gewesen; dazu mit einer entschiedenen Neigung zum Gefühlvollen, womit auf das Gemüth der Beschauer am eindringlichsten zu wirken ist, mußte Canova rasch einen weitverbreiteten Ruhm und die Herrschaft auf dem europäischen Kunstgebiet erlangen. Für die deutsche Kunst hatte er indeß zunächst nur die Bedeutung, daß er von der Nachahmung des Bernini abgelenkt, aber zu seiner weichlichen Formengebung, seinem ins Malerische spielenden Styl, seiner bewußten Empfindsamkeit und überhaupt theatralischen Darstellweise, seiner gezierten Lieblichkeit, und seiner Spiegelglätte der Ausführung mußte der Genius der neuen deutschen Kunst, sowie

Ant. Canova.

1. Zeitr. er zum Worte kam, Nein! sagen. Und er kam zum Worte in — Albert Thorwaldsen.

Wir können uns der Bemerkung nicht verschließen, daß die neue deutsche Kunst ihre ersten Vertreter aus dem hohen Norden erhalten, gerade aus jenem Lande, wo die wenigsten Kunstdenkmale zu finden waren, und das der Kunstgeschichte bis dahin fast noch keinen Namen gegeben. Der Vater von Mengs war ein Däne, Carstens ein Schleswiger, und Thorwaldsen stammt aus Island.

A. Thorwaldsen. Albert Thorwaldsen, geb. 19. Novbr. 1770 zu Kopenhagen*), gest. daselbst 24. März 1844, war der Sohn eines Schiffs-Bildschnitzers, stammt aber aus einem alten, mit dem König Harald Hildetand verwandten Geschlechte, das von Dänemark nach Norwegen, von da nach Island geflüchtet, und welchem Oluf Paa, ein Bildschnitzer des 12. Jahrhunderts, angehörte. Hier lebte Thorwald Gotskalksen, Thorwaldsens Großvater, als evangelischer Prediger zu Miklabye, dessen Sohn Gotskalk, Thorwaldsens Vater, wieder nach Kopenhagen übersiedelte, und es geht sogar die Sage, daß auf der Ueberfahrt dahin ihm der Sohn Albert geboren worden. Wenn er aber hier eine Stelle einnimmt in der Geschichte der deutschen Kunst, so geschieht es, weil das Vater-

*) Weder Tag, noch Jahr der Geburt sind genau ermittelt, und Thorwaldsen selbst gab den 8. März als seinen Geburtstag an; denn an diesem Tag war er nach Rom gekommen. Ausführlich ist das Werk: Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen von Thiele. Deutsch Leipzig 1832. 1834. Ferner: Thorwaldsens Leben nach den eigenhändigen Aufzeichnungen rc. von J. M. Thiele. Deutsch Leipzig 1852. In beiden Werken wird der Künstler Bertel genannt. Aus seinem eigenen Munde habe ich die Worte: „Ich heiße Albert, nicht Bertel!“ und so unterschreibt er sich in Briefen und in seinem Testament.

land des Genius nicht durch den Staat, sondern durch den Volksstamm umgrenzt ist. Deutsche Kunst ist aus germanischem Geiste geboren, und diesem gehören auch die Dänen an, wie sie denn auch vor Ausbruch der politischen Feindseligkeiten sich allerwege zu den Deutschen gehalten. Was Thorwaldsen insbesondere betrifft, so hat er von Jugend auf aus Herzensdrang in diesen Reihen gestanden, und dankbar und freudig verehrt ihn die neue deutsche Kunst unter ihren Vorkämpfern und Gründern.

Seinen Lebenslauf begann er unter drückenden Verhältnissen; doch leuchtete der Genius früh auf. Mühsam erwarb der Vater die Mittel zur Erhaltung seiner Familie durch Bildschnitzwerk für Schiffe auf den Kopenhagener Schiffswerften; dorthin mußte ihm der Sohn öfters das Mittagessen bringen und dann geschah es nicht selten, daß der blondlockige Knabe, während der Vater am kärglichen Mittagbrot saß, Hammer und Meißel oder das Beil zur Hand nahm und an den väterlichen Arbeiten die jungen Kräfte bessernd und vollendend versuchte. Im J. 1781 wurde er in die unterste Zeichnungs-Classe der Akademie aufgenommen und rückte allmählich bis zum J. 1786 in die Modell-Classe auf, wo er sich den ersten akademischen Preis, die kleine silberne Medaille, 1787 erwarb, worauf 1789 die große silberne Medaille für einen „ruhenden Amor“ folgte. Seine hohe Begabung ward bald und allseitig erkannt, und wunderbarer Weise wurde gerade der Lehrer, durch welchen Carstens die Akademie verleidet worden, Prof. Abildgaard, sein besonderer Beschützer und Förderer; wobei allerdings die Fügsamkeit Thorwaldsen's, die ihn nicht nur Abildgaard's Lehren befolgen, sondern sogar nach seinen Entwürfen modellieren ließ, mit in Rechnung zu stellen ist. Bei jeder Concurrenz erhielt Thorwaldsen den Preis, um den

1. Zeitr. er warb (1791 die kleine goldene Medaille für die „Vertreibung Heliodors aus dem Tempel") und danach auch die große goldene Medaille nebst dem Reisestipendium nach Rom (1793 für die „Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes"). Bis zur Flüssigwerdung des Reisegeldes erhielt er eine jährliche akademische Unterstützung in Kopenhagen, wobei man es zugleich auf einige bis dahin außer Acht gelassene wissenschaftliche und Welt-Bildung des jungen Genies abgesehen hatte, und sonst auf alle Weise für einträgliche künstlerische Beschäftigung sorgte. Denn er konnte bei seiner Abreise von Kopenhagen seiner Mutter ein mit Goldstücken gefülltes Kästchen als Geschenk zurücklassen. So waren ihm alle Wege geebnet und das Glück, das sich sonst so spröde zeigt gegen bevorzugte Geister, schien ihm die reichsten Schätze freiwillig entgegen zu tragen, und Beschwerden und Gefahren ihm fern halten zu wollen.

Am 20. Mai 1796 trat Thorwaldsen seine Reise nach Rom an, und zwar zur See, auf der königlichen Fregatte Thetis, kam aber erst nach neunmonatlangen Irrfahrten, Belagerungen und Quarantainen, und nachdem er endlich zu Malta die Fregatte verlassen und nach Palermo in einem offenen Boote und nach Neapel mit dem Paquetschiff gegangen war, am 8. März 1797 in Rom an.

Wie schon erwähnt, betrachtete Thorwaldsen diesen Tag als seinen Geburtstag; denn in Rom, obschon damals gerade von dort die größten Meisterwerke als Kriegsbeute nach Paris geführt wurden, ging ihm das Leben erst auf in der Weihe der Kunst und in der Erkenntniß ihrer Aufgaben. An seinem Landsmann, dem berühmten Archäologen Zoëga, fand er einen einsichtigen Wegweiser ins Alterthum und einen strengen Richter; an Asmus Carstens aber ein rühmliches Vor-

bild und einen treuen Freund. Thorwaldsen hat es oft mit der ihm eigenen Bescheidenheit ausgesprochen, daß er alles, was er sei, nur Carstens verdanke, und daß dieser ihm den rechten Weg in der Kunst gezeigt, den er ohne ihn schwerlich gefunden haben würde. Und in der That erkennt man leicht in Thorwaldsen's ersten Arbeiten in Rom, im Jason, Mars ꝛc., in der Wahl der Gegenstände wie in der Behandlung, den Einfluß von Carstens, wenn auch nicht in dem Umfang, wie der edle Künstler sich selbst einreden wollte. Beide Genien aber sind auf's innigste verwandt, und Beide, berufen, der Kunst unserer Tage zur wahren Bedeutung verholfen zu haben, unterscheiden sich hauptsächlich nur durch das, was ein Jeder zur Erreichung des gemeinschaftlichen Zweckes gethan. Die antike Kunst gibt Beiden Anregung und Licht; wenn sie aber Carstens in das Leben und die Poesie der alten Völker eingeführt, so erschließt sie Thorwaldsen, der nach einem Briefe Zoëga's an Münter vom 4. Octbr. 1797 „ohne die geringste Kenntniß von Geschichte und Mythologie" nach Rom gekommen, die Natur, und lehrt ihn das Leben kennen und in seiner schönsten Erscheinung fassen und darstellen.

1. Beitr.

Nächst Carstens, der ihm bald durch den Tod entrissen wurde, waren es J. A. Koch und Reinhart, an die er sich mit warmem Kunsteifer und inniger Freundschaft anschloß, wie er denn auch mit ersterem eine gemeinschaftliche Wohnung bezog.

Inzwischen waren die drei Jahre des Reisestipendiums verflossen; ungeachtet seines glänzenden Talentes hatte Thorwaldsen noch keinen Fuß breit auf dem Felde des Ruhmes gewinnen können, das Canova allein beherrschte. Zudem hinderten die kriegerischen Zustände Europa's thätige Kundgebungen der Kunstliebe bei Fürsten und Reichen, und Thor-

waldsen mußte, wie schwer es ihm auch ankam, Rom den Rücken zu wenden, an die Heimkehr denken. Um diese Zeit — es war im Herbst 1800 — modellierte er den Jason in Thon, zerstörte aber das Thonmodell wieder, da ihm die Mittel fehlten, es in Gyps formen zu lassen. Die Abreise verschob sich durch äußere Umstände von Monat zu Monat, und das veranlaßte ihn, im Frühjahr 1803 seinen Jason von Neuem aufzubauen. Obwohl er nun inzwischen zu größerem Ansehen gelangt war und selbst Canova's Anerkennung der Neuheit und Größe seines Styls geerntet hatte, standen die äußeren Verhältnisse wie früher, und auch der zweite Jason wäre dem Schicksal des ersten gefolgt, hätte nicht Frau Friederike Brun, geb. Münter, die edle und verständige Landsmännin des Künstlers, das Modell formen und gießen lassen.

Dennoch war auch damit das goldene Vließ noch nicht erobert. Thorwaldsen mußte Rom Lebewohl sagen. Der Vetturin war gemiethet, der Koffer gepackt, schweres Gepäck vorausgeschickt, Thorwaldsen zum Einsteigen bereit; da verund erlangte ein Mitreisender, der preußische Bildhauer Hagemann, dessen Paß nicht ganz in Ordnung war, einen Tag Aufschub. Und dieser Eine Tag entschied über Thorwaldsen's Zukunft. An diesem Tage war der englische Banquier Sir Thomas Hope durch einen Lohnbedienten in die verlassene Werkstatt Thorwaldsen's, wo noch das Gypsmodell des Jason stand, geführt worden, und hatte, hingerissen von dessen Schönheit, sich sogleich entschieden, es in Marmor ausführen zu lassen, ja die von Thorwaldsen dafür geforderte Summe von 600 Zechinen sogleich auf 800 erhöht. Da hatte Jason sein Ziel erreicht und der Künstler konnte seine WeltLaufbahn beginnen. Thorwaldsen blieb in Rom, und nun folgten Bestellungen auf Bestellungen, so daß sogar Jason

1. Zeitr.

zurückstehen und dem Künstler zu neuen Erfindungen Zeit lassen mußte.

Friederike Brun erlebte die Freude, zu sehen, wie das kleine Opfer, das sie gebracht, zu so großen Wirkungen geführt, daß Thorwaldsen nicht nur von aller Welt geehrt, von Fürsten und Großen ausgezeichnet und mit Aufträgen überhäuft ward, sondern daß er die volle Würdigung bei dem Manne fand, dessen Kunst=Urtheil am schwersten wog, und der doch in ihm einen gefährlichen Nebenbuhler erstehen sehen mußte. Canova, zu höchst gestellt als Künstler, und doch noch höher durch Adel der Seele und Humanität, sagte, als er die Skizze zum Adonis von Thorwaldsen gesehen, zu Frau Fr. Brun: „Questa statuetta é bella e nobile e piena di sentimento. Il vostro amico davvéro é un uomo divino! — Il est pourtant dommage, que je ne sois plus jeune!“

Die ersten bedeutenden Aufträge, die ihm — außer verschiedenen Marmorbüsten — wurden, kamen von der russischen Gräfin Woronzoff, die sich nach Zeichnungen des Künstlers die Statuen eines Bacchus und Ganymedes, einer Venus und eines Apoll, deßgleichen eine Gruppe, Amor und Psyche, sämmtlich in Carrara=Marmor, bestellte.

Indeß konnte Thorwaldsen weder die Ausführung des Jason sogleich beginnen, noch überhaupt des gewonnenen Glücks wirklich froh werden. Ein ernstliches Unwohlsein, verbunden mit einem unüberwindlichen Trübsinn, nöthigte ihn, Rom auf einige Zeit zu verlassen. Er ging nach Neapel, und, als auch die dortige Luft keine Besserung brachte, zu der ihm befreundeten Familie des dänischen Gesandten Schubart nach Montenero bei Livorno, wo er nach und nach gesundete, und wo es ihm überhaupt so wohl erging, daß er gern und oft dahin zurückkehrte. Hier war es denn auch,

 wo er bei wieder erstarkten Kräften mit Vorliebe sich jener Kunstgattung widmete, in der er bald Neues und Außerordentliches leistete. Die malerische Behandlung des Reliefs, wie sie selbst noch von Canova beibehalten worden, hatte demselben Einheit, Deutlichkeit und Charakter genommen; Thorwaldsen führte das Relief wieder auf das Princip der altgriechischen Sculptur zurück, wonach sich mit Vermeidung von Perspective und Verkürzungen die Darstellung auf die einfache gleiche Fläche beschränkt. Was bei dieser Beschränkung scheinbar an Freiheit verloren ging, wurde durch Bestimmtheit der Formen, Einfachheit der Composition und Harmonie aller Theile reichlich ersetzt. Dazu bot ihm das Relief in großer Ausdehnung die Mittel, dichterische Gedanken und Bilder selbstständig und unter verhältnißmäßig geringen Schwierigkeiten in der Sprache der Bildnerei wiederzugeben.

Die Verdienste Thorwaldsen's auf diesem Kunstgebiet waren bald allgemein anerkannt, er war der „Fürst", der „Gigant des Basreliefs", und seine derartigen Arbeiten erhielten in Kurzem die Bedeutung von Gesetzquellen. Dennoch dürfen wir nicht übersehen, daß er der Weiterbildung Raum gelassen. So streng er sich nehmlich Rechenschaft gab bei runden Figuren über jede Stellung und Bewegung und deren Möglichkeit, so leicht begnügte er sich im Relief mit der momentanen Erscheinung im Bilde, ohne danach zu fragen, ob nicht eine Uebersetzung derselben in die Wirklichkeit ihre Unmöglichkeit darthue?

Das schmälert übrigens das große Verdienst des Künstlers nicht, und hocherfreulich bleibt es, daß das Relief die Form ward, in welcher er am liebsten sich aussprach; und er hatte einen Reichthum von Gedanken und Bildern, die ausgesprochen sein wollten.

So entstanden jene köstlichen Bilder, in denen bald das heitere Naturleben sich spiegelt, bald Erzählungen oder Andeutungen alter Dichter ihren sichtbaren Ausdruck fanden, sowie solche, welche dem Andenken theurer Verstorbenen oder anderen religiösen Stimmungen gewidmet sind. Eine der ersten Arbeiten dieser Art war, unzweifelhaft in Erinnerung an Carstens, der Tanz der Musen auf dem Helikon, womit er seine gastfreundliche Wirthin zu ihrem Geburtstage am 10. Septbr. 1804 überraschte.

An diesen ersten Aufenthalt in Montenero reihen sich ein Paar Ereignisse, die wegen ihrer poetischen Färbung eines dauernden Gedächtnisses werth sind. Thorwaldsen hatte dort die Gruppe von Amor und Psyche, wie der Gott die Schale mit dem Trank der Unsterblichkeit der Geliebten reicht, modelliert und zurückgelassen. Nach seiner Abreise schlug der Blitz in das von ihm zur Arbeit benutzte Zimmer, verwüstete Alles, was darin war, verschonte aber die Gruppe! — Unter den Entwürfen zu Statuen, die er von dort mitnahm, befand sich auch die meergeborene Göttin der Schönheit, die er später für den Lord Lucan ausführte. Das Schiff, das die Statue nach England bringen sollte, scheiterte; die Ladung versank auf den Meeresgrund; Venus aber wurde aus der Tiefe gehoben und entstieg so zum zweiten Male dem Schooße des Okeanos.

Es darf auch erwähnt werden, daß Thorwaldsen während dieses Sommeraufenthaltes von der Florentinischen Akademie zum Professor ernannt wurde, womit die Reihe der Ehrenbezeigungen beginnt, die im Verlauf der Jahre fast unabsehlich sich ausdehnte.

Zurückgekehrt nach Rom, beschäftigte sich Thorwaldsen zunächst mit Ausführung der mitgebrachten Entwürfe, sowie

 mit neuen Erfindungen; deßgleichen mit der Statue des Jason, der aber bis zum J. 1828 auf seine Vollendung harren mußte; (wofür der Künstler seinen Wohlthäter, als welchen er Sir Thomas Hope zeitlebens ansah, anderweitig durch Werke seiner Hand freigebig zu entschädigen suchte). Immer vertrauter mit den Dichtungen Homer's und immer klarer über die Formen und Gesetze des Reliefs, componierte er nun (1805) das berühmte Bild von dem Zorn des Achilles über die Entführung der Briseïs. Die dänische Regierung, welche durch das Reisestipendium eine Art Anrecht an Thorwaldsen hatte, war weit entfernt, dieß geltend zu machen; sie hatte vielmehr in der Freude über seinen wachsenden Ruhm, der sich bald in Ehrenauszeichnungen von Akademien und von Fürsten und in den ausgedehntesten Bestellungen bethätigte, die sich freilich auch öfters wieder zerschlugen (wie z. B. die „Freiheit" Nordamerica's), ihm ein nicht unansehnliches Geldgeschenk übersandt und stillschweigend in den längeren Aufenthalt in Rom gewilliget; ja sie hatte ihm sogar 1805 die erledigte Professur der Bildhauerei an der Akademie in Kopenhagen übertragen, ohne auf seine sofortige Rückkehr zu dringen. Als man jedoch im J. 1811 in Norwegen einen Marmorbruch entdeckt und sich entschlossen hatte, denselben zu Gunsten der Haupt- und Residenzstadt auszubeuten, wurde Thorwaldsen eingeladen, nach Kopenhagen zu kommen und mit Rath und That hülfreich zu sein. Bereit, dem Rufe zu folgen, wurde er jedoch in Rom zurückgehalten durch eine neue, unvorhergesehene Bestellung, die seine künstlerischen Kräfte gerade in der von ihm mit Vorliebe und Auszeichnung verfolgten Richtung mit Einem Male zur vollsten Entwickelung führte. Gegen Ende des Jahres 1811 befahl ein kaiserlich französisches Decret (wohl im Namen des Königs von Rom), den Palast

des Quirinals auf Montecavallo zu einer Wohnung für Na- 1. Zeitr.
poleon auf das prächtigste einzurichten. Der deutsche Architekt Stern, der mit den nöthigen Arbeiten beauftragt worden, wandte sich für die bildnerische Ausschmückung eines Zimmers an Thorwaldsen, und dieser übernahm es, einen 29 Ellen langen, gegen 4 F. hohen Fries mit einem Relief in Gyps binnen drei Monaten auszuführen. Mit feinem Takt wählte er dafür den Siegeseinzug Alexanders in Babylon und stellte damit eines der wunderwürdigsten Zeugnisse seines Genius, und zugleich ein herrliches, in alle Zeiten hinein leuchtendes Denkmal der neuen deutschen Kunst auf.

Zu den vier in Montenero entworfenen Statuen des Bacchus, Apollo, Ganymed und der Venus, und den Reliefs von Amor und Psyche, dem Tanz der Musen, den Jahreszeiten, waren unterdessen noch die Statuen des Mars, des Adonis, des Amor, des Mars mit Amor, der Psyche, der Hebe &c., ferner die Reliefs: A Genio Lumen!, Hector und Paris, Amor als Löwenbändiger, die Geburt der Venus, Bacchus und Amor, die Erweckung der Psyche durch Amor, Vulcan, Venus und Mars &c. gekommen. Nach dem Alexanderzug gingen 1813 und 1814 mehre Grabmonumente (für Philipp Bethmann-Hollweg, Frau Baronin v. Schubart, auch Bildnißstatuen wie die höchst reizende der Lady Elisabeth Russel, die Gräfin Ostermann &c., aus seiner Werkstatt hervor, dazu die unvergleichlichen Reliefs Achilles und Briseïs, dann die Nacht und der Tag, mit welchen beiden letztgenannten er so zu sagen die ganze Welt eroberte; denn in Tausenden von Copien in Stein und in Erz, in Gyps und in Alabaster, in Muscheln und Siegelringen verbreitete man die reizenden Bilder.

Im Jahr 1817 entstanden die Statuen des stehenden

1. Zeitr. Ganymed, dann des knieenden Ganymed mit dem Adler, des berühmten Hirtenknaben, der Tänzerin, sowie des Argustödters Mercurius. Zu gleicher Zeit war er mit der Herstellung der äginetischen Bildwerke für den Kronprinzen Ludwig von Bayern beschäftigt, was ihn zum Versuche einer Composition im archaistischen Style, der bekannten Statue der Hoffnung, reizte. Aber auch die Gruppe der Grazien stammt aus dieser Zeit, und aus dem Frühling 1818 der sterbende Löwe von Luzern.

Im Sommer 1819 (14. Juli) reis'te Thorwaldsen nach Kopenhagen, das er seit 23 Jahren nicht mehr gesehen. So sicher diese Reise nur aus patriotischen Wünschen hervorgegangen und so wenig sie an den äußeren Verhältnissen des Künstlers, der bereits mit Ehren aller Art überhäuft war, irgend etwas änderte, da er auch nach Verfluß eines Jahres wieder in Rom war, so bezeichnet sie doch einen entschiedenen Wendepunkt in seinem Wirken und Schaffen.

Ein flüchtiger Rückblick auf die bisherigen Arbeiten zeigt ihn uns inmitten der Anschauungen des Alterthums, in Gemeinschaft der Götter und Helden Griechenlands oder reiner Naturmenschen. Kaum daß er mit ein Paar aus Gefälligkeit und nur auf Bestellung übernommenen leichten Relief-Entwürfen für einen Taufstein in Dänemark den Boden des neuen Glaubens berührte. Unterhandlungen mit dem Kronprinzen Ludwig von Bayern wegen eines Frieses mit Darstellungen aus dem Leben Jesu für eine „Apostelkirche" in München hatten zu keinem Ergebniß geführt. In Kopenhagen ward ihm zuerst vom König der Auftrag einer Christusstatue für die Schloßkirche, und da man eben am Bau eines neuen, großen Gotteshauses (der Frauenkirche) war und ihn zu Rathe zog, so entspann sich in seinem Geist der Plan

für ein umfassendes christliches Sculpturwerk, das sich ganz an die im altgriechischen Baustyl aufgeführte Kirche anzuschließen habe, in das Giebelfeld die Predigt des Johannes, in die Vorhalle Propheten und Sibyllen, vor den Altar im Innern Christus und in die Nischen der Seitenwände die Apostel; dazu für die Taufcapelle die Taufe Christi, und für die Beichtcapelle das Abendmahl. Mit diesem, von der Commission bereitwillig angenommenen Plan betrat Thorwaldsen ein ihm bisher so gut wie ganz fremdes Gebiet; und es dürfte angemessen sein, sich darüber Rechenschaft zu geben, wie sich das neue künstlerische Wirken zu dem bisherigen verhalte?

1. Beitr.

Ich habe weiter oben schon angedeutet, daß der nächste Erfolg der Studien antiker Plastik bei ihm ein tieferes Eingehen in die Natur war, in den Bau, die Formen und Bewegungen des menschlichen Körpers, eine klare Erkenntniß der der Natur inwohnenden unerschöpflichen Fülle von Schönheit, Anmuth und jeglichem Reiz. In der Auffassung des unmittelbaren Lebens, das in Rom besonders eigenthümlich und an künstlerischen Motiven reich ist, in diesen rein natürlichen Darstellungen, wie dem Hirten, und dem ganz verwandten Mercur, scheint Thorwaldsen auf seiner höchsten Höhe, dicht neben den großen Künstlern Griechenlands zu stehen.

Von der Natur aufwärts öffnen sich dem Künstler die beiden Reiche der Poesie und der Religion. Für die Natur bedarf er des offenen und klaren Sinnes, für die Poesie der Phantasie, für die Religion des Glaubens. Uns, denen die Religion der Griechen nur noch poetische Wahrheit hat, wird es nie gelingen, in ihren Darstellungen die Alten zu erreichen. Was man daher auch von den besten Götterstatuen und mythologischen Bildern der Neueren rühmen, wie nahe

1. Zeitr. man sie der Antike stellen mag, wie vollkommen sie allen Anforderungen der Naturgemäßheit, Schönheit und Ausführung genügen: die Seele der alten Kunst, der polytheistische Volksglaube, fehlt ihnen, und zwischen beiden ist eine ewige Kluft.

Wenn aber die Mythologie nicht als Religion in uns lebt, wenn das Uebernatürliche in ihr für uns zur Poesie wird, so ist unser Sinn dafür — die Phantasie! Dieses innere Auge Thorwaldsen's ist so klar und durchdringend, wie sein äußeres für die Natur; alle Schönheit und Anmuth der alten Sagen und Charaktere hat er erkannt und weiß sie mit Leichtigkeit in seinen mythologischen und poetischen Darstellungen wiederzugeben. Hier geht er überall Hand in Hand mit seinem Freunde Carstens; hier ist er in der ursprünglichen Heimath seines Geistes; und wo er bisher aus eigenem Antriebe für einen Gegenstand sich entschied, da war er von daher gekommen.

Als nun das Christenthum mit seinen Aufgaben ihm entgegen getragen wurde, da hat er ihre supranaturalistische Bedeutung sehr wohl erkannt, aber nicht im Glauben als Religion, sondern, gleich der dem Glauben längst entrückten Mythologie, mit der Phantasie, mithin als Poesie. „Glaube ich doch nicht an die Götter Griechenlands, hatte Thorwaldsen (Thiele a. a. O. II. p. 69) zu einem Freunde gesagt, der Zweifel erhob wegen seiner christlichen Kunstunternehmungen, aber darstellen kann ich sie doch!" So hätten sich seine Darstellungen der Ideale des Christenthumes so wie aller dem christlich-religiösen Gebiet angehörigen Gegenstände zu eigentlich christlicher Kunst verhalten müssen, wie seine griechischen Götter zum Polytheismus, vorausgesetzt, daß er sich in die christliche Ausdruckweise so eingelebt, als in die des vorchristlichen Alterthums. Indem er aber die durchaus objectiv,

ohne jede Anwandlung eines religiösen Glaubensbekenntnisses 1. Zeitr.
geschaffenen Gestalten und Begebenheiten in der ihm eigenen, der vorchristlichen Kunst und Religion entnommenen Weise wiedergab, mußten sie ihrer eigentlichen Bedeutung und Wirkung ferner stehen, als seine griechischen Bilder dem Mythus. Adel und Hoheit der Gestalt, Schönheit der Formen und Verhältnisse, Harmonie der Bewegungen, überraschende Naturwahrheit, und was sonst ein großer und reiner Styl an die Hand gibt, reichten nicht hin, den Mangel an Wärme zu ersetzen, die aus unmittelbarer, subjectiver Theilnahme am Gegenstand fließt. Thorwaldsen war in die christlich-kirchliche Bewegung der Zeit durch äußere Veranlassung hineingezogen worden. Seine Welt-, Lebens- und Kunst-Anschauung stammte aus einer anderen Zeit, und wenn sich seine außerordentlichen Gaben am glänzendsten an Aufgaben bewährt, die mit ihr in Uebereinstimmung stehen, so darf es nicht Wunder nehmen, wenn sie sich auf einem durchaus anderen Gebiete schwächer erweisen.

Es hat freilich nicht an Solchen gefehlt, welche Thorwaldsen auch als „christlichen Künstler" hochgepriesen und die Fülle religiöser Anschauungen einer unsichtbaren Welt und ihre Wirkungen auf's Gemüth durch ihn dem Marmor eingehaucht, oder Andere, die in der antiken Kunstform den würdigsten Ausdruck für christliche Ideen sahen; wieder gab es Andere, welche — von kirchlichen Lehren und Vorstellungen wie von Klostermauern eingeengt, in jeder Annäherung an das griechische Alterthum einen Abfall vom Christenthum erblickend — sich geradezu feindselig dagegen verhielten. Gewiß ist, daß ihm die Gestalten, Lehren, Sagen und Begebenheiten des Christenthums nicht in dem Maße angehörten, daß sie einen wesentlichen Bestandtheil seines Lebens und seiner

 Bildung ausgemacht hätten. Eine andere Frage aber ist, ob die Ursache dafür in einer mangelhaften Erziehung (die ja bei Anderen, wie bei den Aposteln selbst, dem Glauben die Brücke gebaut) zu suchen sei, oder ob es ein Zeichen der Zeit sei, daß ihr größter Bildhauer, der Genius, in welchem die Richtung ihrer Gedanken und die Kraft und Klarheit ihrer Anschauungen den höchsten, wenigstens den schönsten Ausdruck gefunden, den Heiligen unserer Religion eine größere Lebenswärme nicht einhauchen konnte, als er gethan? Die Antwort aber kann mit Sicherheit nicht die noch befangene Gegenwart, kann nur von freier Höhe die Zukunft geben. Der größte Irrthum aber würde immer aus den Gegenüberstellungen von Heidenthum und Christenthum hervorgehen, da das Heidenthum als solches nicht den mindesten Reiz für Thorwaldsen hatte, wie er denn zeitlebens taub geblieben ist gegen die dringenden in Prosa und in Versen, in vertraulichem Gespräch und in Festmahlstoasten von seinen Nordlands-Genossen an ihn gerichteten Wünsche und Aufforderungen, Thor und Freia, Odin und Baldur und die anderen Heidengötter und Asen der Edda wieder in's Leben zu rufen. Was nicht Gestalt gewonnen und Dauer im Leben, und wäre es noch so heidnisch, kann auch nicht dauernde Gestalt durch die Kunst gewinnen.

Auf seiner Rückreise von Kopenhagen über Warschau, Troppau und Wien nach Rom, auf welchem Wege er mit den mächtigsten Herrschern Europa's, mit Kaiser Alexander in Warschau, mit Kaiser Franz in Troppau in nahe, sehr freundschaftliche Beziehung kam, hatte er Bestellungen auf mehre Grab- und Ehrendenkmale angenommen, namentlich die Reiterstatuen der Fürsten Poniatowski und Schwarzenberg (die jedoch nicht ausgeführt wurde) und die Statue des Fürsten Potocki für seine Grabcapelle in der Kathedrale zu Krakau. Hierbei mußte sich so-

gleich die Frage nach der äußeren Erscheinung in den Vor- 1. Zeitr.
dergrund stellen, eine Frage, welche die neuere Kunst und Aesthetik vielfach beschäftigt, und deren Entscheidung schwerlich allen noch so wohl begründeten Anforderungen genügen wird. Gilt das Denkmal einem dem Herzen eines Einzelnen, einer Familie, eines Volkes theueren Verstorbenen, so ist es ganz natürlich, daß man es in Uebereinstimmung, keinesfalls in Widerspruch mit seiner Erinnerung oder Vorstellung haben will. Je weiter die äußere Gestaltung von der Wirklichkeit sich entfernt, desto ferner rückt die Gestalt dem Herzen, desto schwächer wird seine Wirkung auf das Gemüth, desto weniger gehört sie ihm an. Aber ebenso gewiß widerspricht die Neuzeit mit ihrer ganzen äußeren Erscheinung dem Gesetz der Schönheit, mithin der höchsten und beglückendsten Bestimmung der Kunst gründlich. Bei dem Widerstreit der Ansprüche des Gemüths und der Kunst konnte Thorwaldsen wohl eine kurze Zeit schwanken, aber bald entschied er, der selbst bei den Aufgaben der Religion nur sein Gefühl für Schönheit um Rath gefragt, sich auch hier für dessen Aussprüche, und so verwarf er den Entwurf, der Poniatowski im polnischen Costüme dargestellt, und wählte die römische Feldherrentracht; bei Potocki aber, dessen Körperschönheit von seinen Angehörigen der des vaticanischen Apollo gleichgestellt wurde, streifte er alle Kleidung bis auf ein Stückchen Gewand um die Lenden ab und brachte auf diesem Wege, seinem Genius folgend, eine der herrlichsten Statuen zu Stande, deren unsere Zeit sich rühmen kann. Welche Wirkung diese Auffassung bei den Angehörigen hervorgebracht, ist nicht bekannt; dagegen war es unverkennbar bei einer ähnlichen, späteren Veranlassung, dem Denkmal des Herzogs Eugen von Leuchtenberg in München, daß die Bevölkerung, die mit lei-

denschaftlicher Verehrung diesem Fürsten zugethan gewesen, von seinem Denkmal in der St. Michaelis-Kirche kalt und gänzlich unbefriedigt sich abgewendet, während Kenner und Künstler seine Schönheiten studieren.

War aber Thorwaldsen durch die Umstände gezwungen, von der antiken Darstellweise abzuweichen, da konnte es ihm wohl begegnen, daß er mit seinem Werk hinter Anderen zurückblieb, welche durch die Gesammtrichtung ihres Geschmacks und ihrer Studien der Wirklichkeit näher standen. Dieß trat ganz besonders an dem Grabmal des Papstes Pius VII. hervor, welches ihm 1823 durch den Cardinal Consalvi übertragen worden, und das nun, ungeachtet vieler einzelner Schönheiten, an seiner Stelle in der Peterskirche einen unleugbar sehr ungenügenden Eindruck hervorbringt. Es ist dieß um so mehr zu bedauern, als Thorwaldsen selbst auf die Bestellung den allergrößten Werth legte, da dem ihm gegebenen Vorzug bei den Römern das doppelte Vorurtheil gegen den Ausländer und gegen den Protestanten entgegen gestanden; ein Vorurtheil, das man bald darauf (1825) noch einmal bei Seite setzte, indem man ihn zum Präsidenten der Accademia di S. Luca erwählte, welche später sogar keinen Anstand nahm, eine große goldene Medaille für ihn prägen zu lassen.

Seltener wurden um diese Zeit die Compositionen nach griechischen Dichtungen, doch entstanden damals noch „die Alter der Liebe", „Hektors Abschied" u. a. m. Häufig wurden ältere Arbeiten wiederholt, wie denn z. B. sein Ganymed 1831 bereits achtmal aus seiner Werkstatt hervorgegangen.

Mit der Uebernahme des Denkmals vom Herzog von Leuchtenberg hatte sich Thorwaldsen zugleich verpflichtet, bei der Aufstellung in München persönlich mitzuwirken, damit

nichts versäumt würde, was dem Werke zum vollkommenen Eindrucke dienen könnte. Dieß veranlaßte ihn zu Anfang des Jahres 1830 nach München zu reisen. Hier fand er außer der bezeichneten Arbeit und vielen heiteren und herzlichen Festen, die ihm im Kreise der Künstler oder in Familien bereitet wurden, eine neue große Aufgabe für seine Kunst: König Ludwig bestellte bei ihm eine colossale Reiterstatue des Kurfürsten Maximilian I. Zugleich nahm er auch die Aufforderung eines Vereines in Stuttgart an, ein Denkmal für Schiller zu entwerfen und unter seinen Augen ausführen zu lassen. Diese Arbeiten, in Verbindung mit dem Pius-Monument, dem Gutenberg-Denkmal für Mainz, dem Denkmal Lord Byrons für London, Konradins von Schwaben für Neapel (im Auftrag des Kronprinzen Maximilian von Bayern) und einer großen Anzahl Statuen und Reliefs, beschäftigten ihn in den Jahren 1831 bis 1837. In dieser Zeit hatte seine Muse sich auch öfter wieder der ursprünglichen Heimath, der Welt des Alterthumes zugewendet, und namentlich war es der Liebesgott, an dessen Umgang er mit Vorliebe festhielt. Wohl mag ein äußerer Umstand mitgewirkt haben, indem ein italienischer Gelehrter, Cav. Ricci, ihm einzelne Fragmente griechischer Dichtungen aus der Eros-Mythe mittheilte, die er immer sogleich in seine Sprache des Reliefs übersetzte. So entstanden nach einander im J. 1831 zwölf solcher Liebesbilder: Amor empfängt von Jupiter die Gesetze; Amor im Boote sitzend; stehend; an der Meeresküste hinfliegend; Amor mit dem Hund; ein Netz strickend; Conchylien sammelnd; mit der Rose vor Jupiter und Juno; Felsen anzündend; mit Hymen spinnend; mit Ganymed spielend; von den Grazien gefesselt. 1837 aber vertiefte Thorwaldsen sich ganz in die Heldensage des Achilleus und entnahm ihr eine Reihe der köstlichsten Reliefs.

1. Zeitr. Thorwaldsen feierte zwar noch immer den 8. März, den Tag seiner Ankunft in Rom, als seinen Geburtstag; allein nicht mehr mit dem Gefühl des Glücks, in dieser Stadt leben zu können; und als im Jahr 1830 die politische Aufregung des Volks ihn sogar mit persönlichen Gefahren bedroht, war ihm der Aufenthalt fast verleidet. Dieß Gefühl kreuzte sich übrigens mit einem Plan, den er seit einigen Jahren mit sich herumtrug, ein Museum für seine Modelle und Kunstsachen überhaupt zu gründen. Hatte er doch schon zum Schmuck des Gebäudes eine von Amor geleitete Victoria auf der Biga mit dem Viergespann entworfen! Nun sah er sich bald in Rom nach einem passenden Gebäude um für diese Zwecke, bald dachte er an seine Heimath; auch in München hatte er seinen Plan verlauten lassen, und K. Ludwig hatte ihn mit Eifer aufgefaßt, ja sogar eine förmliche Berufung nach München zur Akademie und in den Staatsrath folgen lassen, und zweifelsohne das Museum in die Reihe seiner Kunstunternehmungen gestellt; auch in Stuttgart schmeichelte man sich mit der Möglichkeit dieses kostbaren Besitzthums. Als indessen in Kopenhagen der Gedanke an ein „Thorwaldsen-Museum" ausgesprochen war, da konnte über den Bestimmungsort nicht lange mehr ein Zweifel sein. Mit warmer Kunst- und Vaterlandsliebe wurde er ergriffen und unter stets wachsender Theilnahme ausgebildet. Namentlich war es Prinz Frederik Christian (nachmals Christian VIII.), der, Thorwaldsen mit aufrichtiger, herzlicher Liebe zugethan, alles aufbot, um die Errichtung eines „Thorwaldsenianums" in Kopenhagen zu Stande zu bringen, wozu denn schon im J. 1834 die ersten Anstalten getroffen wurden. Dieß bestimmte Thorwaldsen im Sommer 1838 einen langgehegten Wunsch und ein fast jährlich erneuertes Versprechen zu erfüllen, eine zweite Reise

1. Beitr.

in die Heimath anzutreten, ja eigentlich in die Heimath wieder überzusiedeln. Bereits im J. 1833 hatte er eine Schiffsladung von fünfundsechzig Kisten, eine zweite mit der Fregatte Bellona 1835, großentheils für sein Museum bestimmt, nach Kopenhagen abgehen lassen, und im J. 1837 eine förmliche Verschreibung dafür ausgestellt, was den Plan zu völliger Reife brachte. Nun waren wieder viele der Arbeiten für das Schloß und die Frauenkirche in Kopenhagen beendet und nebst den meisten der Kunstschätze Thorwaldsen's in Kisten verpackt, und die dänische Fregatte „Rota“ war nach dem Hafen von Livorno entsendet, um sie und mit ihnen Thorwaldsen aufzunehmen und nach Kopenhagen überzuführen. Am 13. Aug. 1838, einundvierzig Jahre nach seiner Ankunft in Italien, verließ er dieses ihm so theuer gewordene Land.

Hatte der herrliche Künstler schon vor neunzehn Jahren Ehrenbezeigungen aller Art erfahren, die ihn fast zu Boden drückten, so sollte er nun erst recht inne werden, welche Stelle ihm im Herzen der Mitwelt eingeräumt war und wie hoch die Gaben der Kunst vom Geschlecht des neunzehnten Jahrhunderts gehalten würden. In der That gleicht die nächstfolgende Zeit im Leben Thorwaldsen's einer ununterbrochenen Apotheose.

Soviel man sich allerseits in Kopenhagen von dem Empfange des großen Künstlers versprochen, die Wirklichkeit übertraf alle Erwartungen. Es herrschte ein Jubel wie nie vorher. Es war am 17. Septbr. Nachmittags, als die Fregatte „Rota“ in Sicht kam und nun trotz strömenden Regens die Volksmenge hinabzog nach der Zollbude, den glorreichen Landsmann bei der Ankunft zu begrüßen. Zur Verherrlichung des Moments hörte der Regen auf und ein glänzender Regenbogen überspannte als Triumphthor den Himmel über

1. Zeitr. der Fregatte, als sie die Anker auswarf. Eine unübersehbare Schaar von Booten ruderte heran mit Festflaggen, Laub- und Blumengewinden und sinnreichen Zeichen geschmückt. Im Studentenboote wehte die Fahne mit der Minerva, bei den Künstlern das Banner mit den Grazien und dem Lyra spielenden Amor; bei den Aerzten sah man den Aeskulap, bei den Seeoffizieren den Neptun; und so nahten sich Alle unter dem Schutze der Heiligen seines Lebens. Bewillkommnet von Seiten der Kunstakademie, bestieg Thorwaldsen das für ihn festlich ausgestattete Boot und stieg unter unaufhörlichen Jubelrufen des Volks an's Land, wo ein Wagen seiner harrte. Im Nu waren, als er Platz genommen, die Pferde ausgespannt, und im Triumph wurde er vom lautjauchzenden Volke (ohne daß er es wußte, denn er hätte es nicht geduldet!) nach seiner Wohnung in der Charlottenburg gefahren.

Nach einer Reihe angreifender Feste und Ehrenbezeigungen bezog Thorwaldsen das Landhaus der ihm herzlich zugethanen Familie des Baron Stampe auf Nysö und begann von Neuem seine künstlerische Thätigkeit. In Rom hatte Thorwaldsen wieder mehr und mehr der alten Götter- und Heldensage sich hingegeben; in seiner Heimath wandte er seine Kunst abermals dem Christenthum zu, zum Theil wohl in Folge des immerhin gutgemeinten, wenn auch nicht vollkommen gerechtfertigten Einflusses seiner nächsten Umgebung, zum größeren Theil aber durch die vorhergehenden Arbeiten für die Frauenkirche genöthigt. Außer einem großen Fries für die Vorhalle des Tempels, dafür er den Einzug Christi in Jerusalem wählte, ergab sich bei der Aufstellung der Christusstatue im Inneren die Nothwendigkeit eines Frieses über ihr, und Thorwaldsen ergriff die Gelegenheit, ein Gegenstück zu dem Einzug in Jerusalem geben zu können, und stellte den

Gang nach Golgatha dar, mit Verleugnung allerdings der kirchlichen Traditionen, die wohl auf, aber nicht über dem Altar die Erinnerung an das Leiden Christi gestatten.

Den Entschluß, Rom noch einmal zu sehen, vornehmlich um die dort unvollendet gelassenen Arbeiten zu beendigen, führte Thorwaldsen im Frühjahr 1841, und zwar in Begleitung und unter der Obhut der Familie v. Stampe aus. Er verließ Nysö am 21. Mai, ging auf dem Dampfer „Kiel" nach Warnemünde, über Strelitz nach Berlin, Dresden, Frankfurt, Mainz, Stuttgart nach München, von da durch die Schweiz nach Italien.

Wenn irgend etwas vom Geiste unserer Zeit und seinem Verhältniß zur Kunst ein erfreuliches Zeugniß gegeben, so ist es der Enthusiasmus, mit welchem Thorwaldsen auf dieser Reise überall empfangen worden, und der sie zu einem Triumphzug gemacht, der einer längst untergegangenen, ja einer mythologischen Welt anzugehören scheint. Wo er eintrat, schallte ihm Jubel entgegen; seine bloße Erscheinung war ein Aufruf zu allgemeiner Festlichkeit. Alle Behörden und Corporationen, alle Stände und Geschlechter wetteiferten im Ausdruck der Verehrung, und Greise und Kinder drängten sich heran und schätzten sich glücklich, seinem Blick begegnet, seine Hand gefaßt zu haben. An der Elbe wie an der Spree waren alle Musen und Grazien aufgestanden, ihm Kränze in's wallende Silbergelock zu flechten; der alte deutsche Rhein verjüngte sich für den theuern Gast, und so lange er an seinen Ufern weilte, blieb kein Schiff ungeschmückt, keines zog vorüber ohne lautdonnernden Gruß, und alle Flaggen wehten; ja, als er selbst ein Schiff bestiegen und den Strom hinabfuhr, wurden alle Ufer lebendig, von Schlössern und Burgen wehten die Fahnen, und Kanonen verkündeten

 von und nach allen Weltgegenden das Nahen des Geistesfürsten. Im liederreichen Schwaben vereinigten sich Männer und Frauen und brachten in rührenden und erhebenden Gesangesweisen die Huldigungen einer Stadt, eines ganzen Landes. Ueberall aber erklangen die Becher und die Musen gaben den von Bacchus gelösten Zungen unerschöpfliche Beredsamkeit.

Das alles geschah einem Manne, dem keine Macht gegeben, als über den rohen Marmorblock, von dem keine Gnadenbezeigungen ausflossen, dessen Name keine Furcht eingeflößt und dessen Aeußeres nicht eine Spur der Ehren zeigte, die ein halbes Jahrhundert ihm angethan. Es geschah ihm, dem Künstler, und weil er vor Anderen der Künstler war, der der Kunst ihr altes Recht und uns der Kunst wiedergegeben.

Wenn ganz Deutschland, durchdrungen von dem Werthe dieser Eroberung, den Sieger gefeiert, um wieviel größer und voller mußte die Theilnahme in der Stadt sein, der vor allen deutschen Städten der Ruhm gebührt, Heimath der Kunst zu sein, in München! Gelehrte und Künstler, Behörden und Corporationen beeiferten sich, dem vielgeehrten und vielgeliebten Gast Ehre und Liebe darzubringen; die gekrönten Häupter neigten sich freundlich zu ihm, ja vor ihm, und der — leider zufällig abwesende — König sandte „dem alten guten Bekannten, dem größten Bildhauer seit Hellas blühendster Zeit" eine herzliche Begrüßung und im Großkreuz des S. Michael-Ordens ein besonderes Merkmal seiner Hochachtung.

Wie Thorwaldsen seinen bisherigen Weg so genommen, daß er seinen „Gutenberg" in Mainz, „Schiller" in Stuttgart, „Maximilian" in München in Augenschein nehmen

konnte, so ging er nun von München nach Luzern, des „sterbenden Löwen“ halber, zu welchem Denkmal schweizerischer Söldner-Tapferkeit in der französischen Revolution er den Entwurf geliefert. Nach einem stillen einmonatlichen Aufenthalt in der Schweiz ging er sodann über Mailand, Genua und Livorno nach Florenz und kam am 12. Sept. wieder in der ewigen Stadt an, bewillkommnet von seinen Landsleuten auf der letzten Station vor Rom, von den deutschen Künstlern an Ponte molle, und Tags darauf von der S. Lukas-Akademie, deren Mitglieder ihm mit brennenden Kerzen entgegen zogen.

Thorwaldsen fühlte sich nicht mehr heimisch in Rom, wozu die ausgeräumten Zimmer und Werkstätten, außerdem aber auch klimatische Verhältnisse und häusliche Einrichtungen, an die er sich nicht recht mehr gewöhnen konnte, das Ihrige beitragen mochten. Dessenungeachtet war er ohne Unterlaß bei der Arbeit. Schon seit Jahren war es seine Gewohnheit, den Neujahrstag mit einer neuen Arbeit zu feiern, zu der er sich in der Regel das Thema ganz allein von Lust und Liebe an die Hand geben ließ. So hatte er am letztvorigen Neujahrstag das reizende Relief „Der Genius des Jahres“ modelliert; in diesem Jahre wandte er sich den christlichen Ueberlieferungen zu und stellte die Hirten in der Christnacht dar. Und so sehr hatte ihn der Gegenstand angezogen, daß er beschloß, das ganze Leben Jesu in eine Reihenfolge von Reliefs zu fassen, von denen auch sehr rasch nach einander „Die Flucht nach Aegypten“, „Der Kindermord“, „Der Knabe Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten“, und „Christi Einzug in Jerusalem“ ausgeführt, eine größere Anzahl aber nur als Zeichnungen entworfen wurden.

Die Hauptabsicht bei der Reise nach Rom, die Vollen-

 dung der beiden neucomponierten Apostel-Statuen Andreas und Thaddäus, die des letzteren sogar ohne Beihilfe, von ihm ganz allein, war erreicht, und nun stand das Verlangen Thorwaldsen's nach seiner Heimath. Am 2. Oct. 1842 trat er, nachdem er den Rest seiner in Rom befindlichen Werke und Sammlungen verpackt und nach Livorno versendet, seine Rückreise an, und würde auf derselben Fregatte „Thetis", auf welcher er vor 46 Jahren seine erste italienische Reise gemacht, nun unter sehr veränderten Verhältnissen auch seine letzte ausgeführt haben, hätte sie nicht in Folge eines Mißverständnisses einen Tag vor seiner Ankunft in Livorno die Anker gelichtet gehabt. Er ging deßhalb — und zwar ohne Aufenthalt und jedes Aufsehen vermeidend — über Marseille, Lyon, Straßburg, Frankfurt, Hannover und Altona nach Kiel, und kam unter heftigen Schneestürmen am 24. Oct. nach Kopenhagen. Hier war am anderen Tag sein erster Gang nach seinem Museum, und er hatte die Freude, es unter Dach zu sehen.

Für das Weihnachtfest auf Nysö modellierte er das vielgepriesene Bild „Weihnachtfreude im Himmel", und zu seiner Neujahrsluft die Statuette seines Enkels Albert Paulsen, eines schönen zehnjährigen Knaben, als Jägerburschen, der seinen Hund liebkost.

Die letzten Arbeiten Thorwaldsen's legen sich wie ein milder Strahlenkranz um das Haupt des großen Künstlers, und war sein thatenreiches Leben reicher an poetischen Momenten, als das der meisten Künstler, so bilden die Arbeiten am Schluß seiner irdischen Laufbahn gleichsam ein schönes zusammenhängendes Gedicht. Amor war, wie wir wissen, sein Lieblingsgott. Zum letzten Male erschien er ihm im Frühling 1843; aber der Gott der süßen Entzückung, indem

er leise mit den Fingern die Saiten der Lyra berührt, fliegt davon, und Thorwaldsen nannte das Bild „Amors Schwanengesang.“ Für das königliche Schloß sollten vier colossale Götterstatuen hergestellt werden, und Thorwaldsen wählte für die Ausführung von eigener Hand den Heros, der durch seine unversiegliche Kraft und seine zum Heil der Menschen unternommenen, unsterblichen Thaten einen Platz im Olymp sich erobert, Herakles; während er einem Gehülfen den Schützer der Gesundheit, Aeskulapius, übergab. Auf vieles wiederholtes Bitten seiner Freunde modellierte er hierauf seine eigene Bildnißstatue und stellte sich dar, wie er sich auf die „Hoffnung“ stützt, jene vielbewunderte, im archaistischen Styl ausgeführte Statue. Mehr und mehr traten nun seine Haus- und Seelengötter in den Vorgrund, die Genien, die ihn durch's Leben geführt. Es entstanden in guten und heiteren Stunden nach einander die Reliefs: der Genius der Architektur, die drei bildenden Künste, der Genius der Harmonie, der Poesie, der Malerei, der Bildnerei, der Genius des Friedens; letzteres als Neujahrsarbeit 1844. Durch Unwohlsein war er am 1. Januar verhindert gewesen, seiner Gewohnheit treu diese Arbeit auszuführen, und er hatte eine üble Vorbedeutung darin gesehen, zumal da kurz zuvor das Thonmodell des Aeskulap zusammengefallen war. Mit besonderer Ausdauer hatte er dem Genius der Bildnerei sich gewidmet und immer wieder von Neuem ihn dargestellt: zuerst wie er die Geburt der Minerva abbildet; dann, wie er zu Füßen des olympischen Zeus Platz genommen; endlich auf der Schulter des höchsten Gottes. Diese letzte Composition, die die letzte überhaupt von ihm blieb, entwarf er am Tage des Frühlings-Anfangs 1844.

Zu den Arbeiten, welche Thorwaldsen noch für den

1. Zeitr. Schmuck der Frauenkirche zugesagt hatte, gehörten die Statuen der Reformatoren Luther und Melanchthon. Angeregt durch eine Adresse der Studenten von Kopenhagen, in welcher der Wunsch ausgesprochen war, durch seine Hand „den Reformator, eines der größten Vorbilder kräftigen Strebens und freudiger Aufopferung im Dienste der Wahrheit, in seiner vollen Kraft und Wahrheit dargestellt zu sehen", gab sich nun Thorwaldsen daran, die Büste Luther's (zu der bereits früher entworfenen Statue) zu modellieren. Hiermit war er noch am 24 März beschäftigt, als er von der Baronin Stampe abgeholt wurde, um mit einigen nächsten Freunden (Oehlenschläger, Andersen, E. Meyer u. A.) das Mittagsmahl einzunehmen. Er war ungewöhnlich heiter und gesprächig, rollte sogar den Plan einer bevorstehenden Reise nach Italien auf, warf aber auch im Scherz die Bemerkung hin: „Ja, jetzt kann ich sterben, wann ich will. Bindesböll (der Architekt des Museums) hat mein Grab fertig!" Nach Tisch ging er in's Theater, und zwar mit dem Ebengenannten, der ihm zufällig begegnete. Thorwaldsen nahm seinen gewöhnlichen Platz ein. Noch bevor der Vorhang aufging, beugte er sich vorn über, wie als wolle er etwas aufheben. Aber es war nur die Wirkung der Schwere des Körpers, in welchem keine Seele mehr war. Ohne Kampf und Schmerz war er sanft hinübergegangen.

In Thorwaldsen verehrt unsere Zeit ihren größten Künstler; seit dem beglückten Urbinaten hat keiner so allgemeine Anerkennung, Bewunderung und Liebe gefunden, als er. Und mit Recht! Ausgestattet mit künstlerischen Gaben, die ihn den großen Meistern des griechischen Alterthumes an die Seite stellen, hatte er ein Gemüth, das alle Herzen an sich zog und fesselte. Was man so oft beim Anblick eines seelenvollen

Kindes als Wunsch empfindet, das, was uns an ihm entzückt, unversehrt in späteren Jahren erhalten zu sehen, das war in ihm erfüllt. Der erweiterte Blick in die Welt, der durchdringende Verstand, der Reichthum der Phantasie, die Erfahrungen eines siebenzigjährigen Lebens, Lob, Bewunderung, ja die Verehrung eines ganzen Erdtheils, hatten den Hauch der Kindheit von seiner Seele nicht verwischt. Trotz des Umfangs seiner Fähigkeiten und der Höhe seines Genies beachtete er jedes auch noch so junge oder geringe Talent, als wäre er dessen Gleichen, mit Theilnahme, aufmunternd und leitend, und in allen, selbst den nicht verwandten Kunstleistungen, suchte er das Gute und Verdienstliche mit Sorgfalt auf und beurtheilte Fehler mit Milde, wenn auch mit Entschiedenheit; neidlos sah er andere Talente neben sich aufstehen und förderte sie nach Kräften, wie er denn schon in der Zeit seines werdenden Ruhmes den Auftrag, ein Denkmal für die Königin Luise von Preußen zu fertigen, ablehnte und die Wahl des Königs auf den damals noch ganz unbekannten Christian Rauch lenkte; trotz aller Ehrenbezeigungen von Fürsten und Großen war er ein schlichter Künstler ohne alle äußeren Zeichen seines Ranges; in der s. g. hohen Gesellschaft voll edlen Anstandes und angeborener Würde, als sei er da zu Hause, am liebsten aber unter Kunstgenossen in der rußigen Höhle einer römischen Osterie, oder im trauten häuslichen Freundekreise bei Gesang und Wein und unbefangenem Gespräch, oder auch bei dem öden, ihm aber zur süßen Gewohnheit gewordenen Lottotafelspiel; ungeachtet seines allmählich angewachsenen Reichthums war und blieb er einfach in Sitten und Lebensweise, so daß sich seine Wohnung, Nahrung und Kleidung, selbst Bedienung, in nichts von denen der Unbemittelten unterschied, und daß er noch in seinen letzten Lebensjah-

1. Zeitr.

 ren dem Platz am Tische seines Bedienten Wilckens und dessen Frau vor den glänzendsten Einladungen an vornehme und reichbesetzte Tafeln den Vorzug gab. Mildthätig, hülfreich und zuverlässig Keinem Feind, war er immer sorgfältig bedacht, Niemanden zu kränken und bei etwaigen Uebereilungen auf das rührendste bemüht, das begangene Unrecht gut zu machen. Um nur ein Paar Beispiele zu geben: so wandte er sich bei einem Besuch, den ihm der König Christian VIII. abstattete, und auf dessen persönlich an ihn gerichtete Einladung zum Mittagessen an seinen Bedienten (der in diesen und manchen anderen Fällen sein Gedächtniß vertrat) mit der Frage: „kann ich?" und lehnte dann auf dessen Bemerkung, daß er sich bereits versagt habe, die königliche Einladung ab.

Einem Schneider in Kopenhagen hatte er für eine seiner Meinung nach zu hohe Forderung harte Vorwürfe gemacht, so daß dieser erzürnt fortgegangen war. Von seinem Diener aber — was in diesem Falle sehr leicht war — eines Besseren belehrt, ging er auf der Stelle fort, ihn aufzusuchen, bat ihn um Verzeihung und überhäufte den Mann zur Entschädigung mit (ganz überflüssigen) Bestellungen.

Was aber am meisten seine Natur bezeichnet, ist, daß er von der Fülle des in ihm wohnenden Geistes, dem Reichthume der Gedanken, der Wahrheit der Empfindungen, durch die er vorzugsweis der Wiederhersteller der neueren Sculptur geworden, kaum etwas zu wissen schien, während er mit größter Klarheit des Bewußtseins nach Formenvollendung strebte. So konnte er die Adonisstatue, die längst von der Welt und von den Künstlern als vollendet gepriesen worden, einer umfangreichen durchgreifenden Retouche unterwerfen, da ihm die Durchbildung der Formen nicht genügte, und bei seiner eigenen von ihm auf Nysö verfertigten Bildnißstatue, die sich

auf die „Hoffnung" stützt, gab er kein anderes Motiv an, als
den Gegensatz des strengen Styls der letzteren zum freieren der dem Leben entnommenen Gestalt. Thorwaldsen arbeitete mit unglaublicher Leichtigkeit; aber in ihm arbeitete auch ein unaufhörlicher Schaffensdrang. Da blieb kein Blättchen Papier in seinem Zimmer, keine Visiten- oder Einladungskarte unbenutzt, ja selbst auf den Briefcouverts fand er leere Stellen für seinen Bleistift, wovon das Museum in Kopenhagen zahlreiche Zeugnisse aufbewahrt. Dazu war sein Auge stets offen für die Eindrücke des Lebens und der Natur, und wo Tausende theilnahmlos vorüber gehen, da erkannte sein künstlerischer Scharfblick rasch die Beziehung zu seinem Beruf. So gab ihm die zufällige Ausruhstellung eines Modells das Motiv zu seinem Hirtenknaben; ein Bauernbursch, der halbgelehnt an einem Mauereckstein saß, die Statue des Mercurius ein.

Fast unbegrenzt war der Einfluß dieses Künstlers, den drei Nationen den ihrigen nennen; die Dänen, denn er war ihres Stammes; die Deutschen, denn sein Geist ist der ihrer neuen Literatur und Kunst; die Italiener, denn Rom gab seinem Talent die Ausbildung, ward ihm eine zweite Heimath, eine Geburtstadt. Unter den Italienern fand er die ersten, ausgezeichnet begabten Schüler, Tenerani, Bienaimé, Galli u. A., die sich durch alle imponierenden Reminiscenzen an Canova zu ihm durchschlugen; von den Deutschen waren es besonders E. Wolff, Matthäi, Schwanthaler, Launitz rc., die sich an ihn anschlossen; von den Dänen schloß sich womöglich Keiner aus, doch ragen ganz besonders Freund und Bissen hervor. Unverkennbar ist der Einfluß, den Thorwaldsen auf die englische Bildhauerei ausgeübt, auch Russen und Polen bemühten sich, seinen Lehren zu

1. Zeitr. folgen; nur bei den Franzosen stieß er auf keine Sympathien, und ihre Sculptur hielt sich weit ab von seinen Wegen.

Werke. Nach diesem Ueberblick über das Leben und den Charakter Thorwaldsen's als Künstler wie als Mensch übrigt uns noch ein näheres Eingehen auf seine Werke. Wenn sein Biograph Thiele im Verzeichniß derselben (mit Ausnahme von Skizzen, Zeichnungen und von Restaurationen von Antiken) 109 Statuen, 119 Büsten, 228 Basreliefs, 19 Medaillons, 30 Denkmäler, 11 Gruppen, 5 große Friese, 1 Giebelgruppe, 2 Reiterstatuen und 2 Löwen aufführt, so ist es erklärlich, wenn wir uns hier nur auf eine Auswahl der vorzüglichsten beschränken.*)

Da der Unterschied der Werke Thorwaldsen's nicht in den Formen der Büste, Statue, des Reliefs zu suchen ist, und da die chronologische Folge der hauptsächlichsten Werke bereits angegeben ist, so dürfte jene Eintheilung das Verständniß des Künstlers am sichersten vermitteln, die uns die verschiedene Richtung und Stärke seines Talents vergegenwärtigt. Wir beginnen deßhalb mit seinen poetischen

Darstellungen aus der Natur und Geschichte.

Hirtenknabe. Unter diesen muß vor allen die Statue des Hirtenknaben genannt werden, der, den treuen Hund an der Seite (es ist Thorwaldsen's eigener, „Teverino"), mit der rechten das angezogene rechte Bein, mit der Linken den Hirtenstab haltend, auf dem über einen Felsblock gebreiteten Fell einer Ziege sitzt, das umlockte Angesicht unbefangen nach der linken

---

*) Die späteren Werke finden sich in Umrissen in dem Werke: „Thorwaldsens Arbeiten und Lebensverhältnisse von 1828 bis 1844 von T. M. Thiele (deutsch von F. C. Hillerup). Kopenhagen 1852.

Seite sanft geneigt. Wenn uns an der antiken Plastik, wo sie sich mit der Darstellung des natürlichen Lebens beschäftigt (wie z. B. bei dem barberinischen Faun in der Münchner Glyptothek), ein unmittelbares Verständniß desselben, ein Einssein mit der Natur und also ein Schaffen aus ihr heraus, als das hohe und uns unerreichbare Ziel vor Augen steht, so müssen wir dem Künstler des „Hirtenknaben" zugestehen, daß er in dieser Statue demselben so nahe gekommen, daß Wenige noch einen Abstand wahrnehmen werden. Gewiß hat die ganze neuere Plastik nichts, was in ähnlicher Weise unbewußte, ganz anspruchlose Natürlichkeit mit so viel Schönheit und Anmuth der Linien, Bewegungen und Formen verbände, was so zart die Mitte zwischen dem Idealen und Wirklichen hielte, und was in seiner Ausführung so gründlich, so durch und durch vollkommen wäre. Die erste Ausführung in Marmor, die beim Einsturz seines Ateliers im J. 1820 einige Beschädigung erlitt, war in Besitz des H. v. Krause auf Weißdruf bei Dresden, und von da nach England gekommen; ein zweites Exemplar wurde für Lord Grantley, ein drittes für Lord Altamount, ein viertes mit einer Syrinx neben dem Fuße des Knaben für den Grafen v. Schönborn, ein fünftes für den Etatsrath Donner in Altona, ein sechstes in Bronze (durch Jollage und Hopfgarten in Rom) für den König von Preußen ausgeführt. Ein Kupferstich danach existiert von S. Amsler.

1. Zeitr.

Der Genius, der ihm die Natur erschloß, leitete ihn auch bei Darstellungen aus der Geschichte. Sein Hauptwerk in dieser und wohl in jeder Beziehung ist der Alexanderzug, der ursprünglich für ein Zimmer im Quirinal zu Ehren Napoleons ausgeführte Fries (S. 93). Dieses ruhmgekrönte Relief zeigt Thorwaldsen's künstlerische Verdienste im vollsten

Alexanderzug.

1. Zeitr. Lichte. Bei aller in's Einzelne gehenden Charakteristik ist es so allgemein gehalten, bei aller Wahrheit so poetisch, bei aller Mannichfaltigkeit so einfach, bewegt sich trotz aller außerordentlichen Fülle so streng in den Grenzen der Sculptur, und ist bei aller Großartigkeit des Styls so anziehend und faßlich für Alle, daß man mit Sicherheit annehmen kann, auch die Folgezeit werde den enthusiastischen Ausspruch der Zeitgenossen, die den Geist der antiken Plastik darin wiedererkannt, sich aneignen. Seiner Bedeutung nach die Darstellung eines welthistorischen Ereignisses, ist es doch seinem Hauptinhalt nach eine Bilderfolge aus dem Leben. Alexander steht, die Lanze in der Rechten, die verhüllte Linke eingestemmt, auf dem Triumphwagen; die Siegesgöttin an seiner Seite lenkt das Viergespann. In dieser (später etwas veränderten) Anordnung spricht sich das Jugendliche, Weltstürmende im Charakter Alexander's, vereint mit dem Adel der Gesinnung eines versöhnlichen Siegers, trefflich aus. Dem königlichen Helden folgen seine Waffenträger und der widerspenstige, von zwei Führern mühsam gebändigte Bucephalus. Zu Rosse folgen die Anführer Hephästion, Parmenio und Amyntas, und eine Abtheilung Reiterei. Die Gruppen sind lebendig, aber ohne übertriebene oder gezwungene Bewegung. Die Thiere sind, wie durchgängig im Relief, auch bei den Alten, um der menschlichen Gestalt das Uebergewicht in der Wirkung zu sichern, unter dem natürlichen Verhältniß. Der Reiterei folgt das Fußvolk, auf einfache Weise durch Gespräche mit ihr in Verbindung gebracht. Der Elephant nach diesen trägt die Beute, unter anderem das goldene Kästchen aus dem persischen Kronschatz, darin Alexander seinen Homer verwahrte. Ein gefesselter persischer Anführer geht zur Seite, von Bewaffneten begleitet. Den Schluß dieser Abtheilung macht

der Künstler selbst, der den Zug an sich vorübergehen sieht[1] (in der Wiederholung für Sommariva mit diesem).

Dem Alexander entgegen kommen die um Frieden flehenden Babylonier, vor ihnen die Friedensgöttin mit emporgehobenem Oelzweig und dem vollen Füllhorn. Von zwei Waffenträgern begleitet und — den Sieger mild zu stimmen — die fünf Söhne voranstellend, eröffnet den Zug der nach der Schlacht bei Arbela nach Babylon geflüchtete Feldherr des Darius, Mazäus. Wie herrlich ist diese Kindergruppe, wie schön der Muth, das Vertrauen der ersten, wie reizend das Verzagen der anderen, wie lieblich die Unschuld der letzten! Die nächste Gruppe ordnet und schließt der Schatzmeister Bagophanes. Blumen streuende Jungfrauen vorauf; hinter diesen wird der Altar aufgerichtet, von welchem Opferdüfte zu dem Sieger aufsteigen sollen; ein Knabe hält das Kästchen mit Räucherwerk. Nach Bagophanes kommen die Spielleute, und hinter diesen die Weihgeschenke: zuerst drei prächtige Rosse, als vorzügliches persisches Landesproduct; dann ein Löwe und ein Tiger, theils an Zügeln, theils an Ketten geleitet, alle unter sich in lebendigen Beziehungen. Diese Abtheilung schließt die Gruppe von drei chaldäischen Astrologen, die sich auf die dem Alexander zu gebenden Prophezeihungen seiner Weltherrschaft vorzubereiten scheinen.

Unmittelbar hinter den Astrologen sieht man das Thor und der weitere Verlauf der Darstellung führt uns längs der Stadtmauer in die Gegend, die nur von Weitem mit der Haupthandlung in Verbindung steht. Ein glücklicher Gedanke, dem großen Relief durch einen neuen Gegensatz ein neues Leben und eine größere Mannichfaltigkeit zu geben!

Und dieser Gegensatz konnte nicht sinnenfälliger aufgestellt werden, als durch eine heimkehrende Heerde; und doch

[1] Zeitr.

1 Zeitr. ist auch hier alles mild vermittelt, sei's durch die Gruppen der Bürger über der Stadtmauer, sei's durch den wachehaltenden Krieger am Thor. Dann aber beschäftigt uns die Sorge des Knaben um seine Heerde, die Liebe der Mutter für ihr Kind und die Ruhe des sorglos sich pflegenden Hirten. Der Flußgott Tigris, kenntlich am Tiger neben ihm (es sollte freilich der Euphrat sein) scheidet uns noch mehr vom eigentlichen Schauplatz. Ein persischer Kaufmann flüchtet sich und seine Kostbarkeiten auf einem Nachen vor dem möglicherweise raubgierigen Sieger; am anderen Ufer sitzt — zum Merkmal der Sicherheit — ein angelnder Fischer.

Von den späteren, im Ganzen nicht wesentlichen, nur durch Raumbedingungen veranlaßten Zusätzen sei nur einer Gruppe neben dem Fischer Erwähnung gethan, Männer auf einem Waarenplatz, wo Kameele abgeladen werden. Knaben daneben wenden sich nach der Seite, wo der Siegeszug schließt.

Dieses zuerst für den Quirinal in Gyps geformte Relief erlebte eine zweimalige Ausführung in Marmor: einmal für den Grafen Sommariva für seine (jetzt dem Erbprinzen von Meiningen gehörige) Villa am Comer-See, das andere Mal für das Schloß Christiansburg in Kopenhagen. Gestochen wurde es nach Zeichnungen von F. Overbeck von S. Amsler.

Die mythologischen und poetischen Darstellungen Thorwaldsen's gehören zu den reizvollsten und bewundernswürdigsten Kunstschöpfungen der Neuzeit. Doch ist es nicht zu verkennen, daß bei einigen, wie bei der Venus mit dem Apfel, den Grazien, ja selber dem Adonis rc., sich ein moderner Zug von Reflexion einschleicht, der mehr an die römische Nachblüthe der griechischen Kunst, als an diese

selbst erinnert. Am freiesten davon, ja — soweit dieß mög- lich — ganz frei, ist der Mercurius, eine lebensgroße, sitzende Statue, vom J. 1818. Das Motiv ist aus der Fabel der Io genommen. Mercur ist im Begriff, den ihm von Jupiter ertheilten Auftrag zu vollführen; Ende und Anfang der beiden Mittel, deren er sich zu seinem Zweck bedient, Flötenspiel und Schwertschlag, berühren sich. Durch ersteres hat er den hundertäugigen Argus eingeschläfert; die Bewegung der Linken zeigt, daß er die Syrinx allmählich vom Munde weggenommen und sinken läßt, daß Argus also schläft; mit der Rechten langt er nach dem unter seinem rechten Bein verborgenen Schwert, während der Kopf mit gespannter Aufmerksamkeit nach dem Schlummernden gerichtet bleibt, der eben den Todesstreich empfangen soll. Das Lauschende und Entschlossene der Haltung kann nicht bestimmter ausgedrückt werden; die größte Deutlichkeit der Handlung ist mit der größten Schönheit der Bewegung verbunden.

1. Zeitr. Mercurius.

Das erste Exemplar erhielt 1819 der Herzog von Augustenburg, ein zweites 1822 der englische Banquier Alexander Baring, ein drittes 1829 der polnische Graf Potocki. Amsler hat den Mercur nach einer eigenen Zeichnung gestochen.

Von großer Naivetät ist die Gruppe des Ganymed mit dem Adler, voll Wahrheit und natürlicher Anmuth. Der schöne phrygische Jüngling kniet vor dem mächtigen Träger der Donnerkeile und hält ihm mit der Linken die gefüllte Schale vor, während die Rechte mit der Kanne sich zum Boden gesenkt. Das erste Exemplar in Marmor erhielt Lord Gower. Gestochen von C. Barth.

Ganymed.

Keiner der olympischen Götter ist von Thorwaldsen so oft dargestellt worden, als Amor, wie er ja auch mit ihm seine Künstlerlaufbahn in Kopenhagen begonnen. Amor als

Amor.

1. Zeitr. Sieger über geistige und über physische Stärke, mit der Lyra des Apollo und der dem Herkules abgenommenen und über einen Baumstamm gehängten Löwenhaut (verletzt bei dem Einsturz des Ateliers 1820) kam in Besitz des Fürsten Esterhazy in Wien; Amor als Seelenpeiniger, wie er einen Schmetterling zwischen den Fingern hält und ihn mit einem seiner Pfeile zu verwunden trachtet, bestellte schon 1809 Theodor de Hahn, ein kurländischer Edelmann.

Venus. Die Statue der Venus vom J. 1816, durch ihre Schönheit und ihre Schicksale gleich berühmt (S. 91), im Moment, wo sie nach Empfang des streitigen Apfels nach ihrem Gewand sich bückt, zeigt die gründlichste Kenntniß des weiblichen Körpers und ein feines Gefühl für seine Reize; und doch leidet der Fluß der Linien unter der Wirkung der gebückten Stellung nicht unmerklich. Ein Exemplar im fleckenlosesten Carrara-Marmor erhielt Lord Lucan, ein zweites die Herzogin von Devonshire, ein drittes Sir Henry Labouchère, ein viertes der König von Dänemark. Das erste hatte er für die Gräfin Woronzoff in halber Größe ausgeführt.

Adonis. Adonis, eine Statue, bei welcher höchstmögliche Schönheit der Jünglingsnatur das Motiv der Auffassung ist, befindet sich in der Glyptothek zu München. Gleich bei ihrer Entstehung 1808 machte sich das Urtheil allgemein geltend, daß die neuere Kunst in Rom nichts hervorgebracht, was eine so einstimmige Bewunderung sowohl der Kenner, wie der Nichtkenner hervorgerufen habe. Und doch hatte Thorwaldsen unmittelbar vorher die Statue des „Mars als Friedebringer" ausgeführt, dem Alle, selber Canova, die Palme vor allen neueren Werken zuerkannt, und welchen (ehe er vom Adonis wußte) der Kronprinz Ludwig von Bayern bestellt hatte. Man erkannte in diesem Mars die Würde und Kraft

Mars der Friedebringer.

des antiken Styles und zog sie dem bis dahin am höchsten gehaltenen Jason noch vor. Ganz entkleidet steht der Gott, in der Rechten den Oelzweig, die erhobene Linke stößt die umgekehrte Lanze in den Boden; der Mantel fällt von der Schulter herab auf die am Boden liegenden Waffen, das Schwert hängt über dem Stamme eines Palmbaumes, Tauben spielen zu seinen Füßen. Diese überaus herrliche Statue wurde für den Fürsten Torlonia in Rom ausgeführt.

1. Beitr.

Jason gehört, obwohl Thorwaldsen später nicht mehr zufrieden damit war, jedenfalls in die erste Reihe seiner Werke. Der Held ist heimkehrend gedacht, in der Rechten die Lanze, über dem linken Arm das goldene Vließ (S. 88). Diese Statue kam in den Besitz des Sir Thomas Hope.

Jason.

Thorwaldsen übte eine eigenthümliche Art Kritik über Canova's Werke: er behandelte denselben Gegenstand auf seine Weise. So machte er es mit einem der Hauptwerke Canova's, den Grazien (in der Sammlung Leuchtenberg in Petersburg). Die Mängel dieser an Körperlosigkeit kränkelnden, Annehmlichkeit und Reize beabsichtigenden jugendlichen, weichlichen Gestalten konnte nicht leicht Jemand klarer empfinden, als Thorwaldsen, und dieß bewog ihn 1819, denselben Gegenstand zu behandeln. Doch hat er sich, wie es scheint, Canova's Fehler zu vermeiden, zu weit nach der entgegengesetzten Seite fortziehen lassen, so daß man an seiner Gruppe die jugendliche Zartheit der Formen, den Liebreiz der Bewegung und selbst die Harmonie der Linien vermißt. Ja, die mittlere Figur ist mehr in schreitender Stellung, obschon die sich an sie schmiegenden Schwestern in ganz ruhender sind. Ein Exemplar in Marmor erhielt der Herzog von Augustenburg. Die Bestellung einer Wiederholung für den König von Württemberg 1839 veranlaßte Thorwaldsen zu einer

Grazien.

1. Zeitr. gänzlichen Umarbeitung der Gruppe, mit der er selbst nicht mehr einverstanden war. Nun gab er einer der Grazien einen Pfeil Amors in die Hand und ließ ihn von ihr der zweiten reichen, daß sie mit dem Finger seine Schärfe erprobe. Am Fuß der Grazien sitzt, wie früher, Amor; aber mit seinem Bogen und mit dem Köcher, daraus er den Pfeil genommen.

Die Beschäftigung mit Werken des ältesten griechischen Kunststyles hatte Thorwaldsen gereizt, in ähnlicher Weise sich zu versuchen, um zu wissen, in wie weit derselbe sich mit den Anforderungen der lebenden Kunst vereinigen lassen möchte.

Hoffnung. So war die Statue der „Hoffnung" entstanden. In ganz gerader Haltung, Kopf, Brust, Körper, Arme und Beine in der ganz gleichen Richtung, den linken Fuß vorgesetzt, schreitet sie uns entgegen, in der Rechten die Lotosblume, mit der Linken das Gewand aufnehmend. Ueber dem langen Untergewand trägt sie ein kurzes Obergewand, das die linke Brust frei läßt und in der Mitte am kürzesten nach beiden Seiten sich stufenartig verlängert. Wie lebendig die Zeichnung im Einzelnen, wie bewundernswürdig die Versöhnung des strengen Styles mit der Natur und selbst der Schönheit gelungen ist, — es ist doch gut, daß der große Künstler sich mit dieser Einen Lösung der schwierigen Aufgabe begnügt und uns lieber die Götter gegeben hat, wie sie ohne Tempel-Ceremoniell seiner dichterischen Phantasie erschienen sind. Diese Statue wurde für den Minister Wilh. v. Humboldt ausgeführt. Gestochen von Amsler.

Aehnlich, doch ungleich freier im Styl, und sichtlich nach den ähnlichen Figuren des Erechteions in Athen componiert, sind zwei ursprünglich für ein Denkmal Napoleon's in Warschau bestimmte, später im königlichen Schloß zu Kopenhagen aufgestellte Karyatiden, bei denen die gezwungene

Thorwaldsen inv.

ΑΝΑΚΡΕΩΝ

Haltung durch die Bestimmung, Säulenstelle zu vertreten, hinlänglich motiviert ist. Gestochen von Consorti.

1. Zeitr.

Gehen wir nun zu seinen in diese Abtheilung gehörigen Reliefs über, so müssen wir vor allen bei seinem Anakreon verweilen, von welchem wir eine Abbildung beifügen. Hier sind alle Grazien ihm hülfreich gewesen, und auch der Musen erfreuliche Gaben zieren das Werk. Thorwaldsen hatte bereits 1811 zwei Reliefs componiert, in denen er durch muthwillige und liebliche Kinder, die Birnen vom Baume pflücken, und andere, die Trauben keltern, die Jahreszeiten Sommer und Herbst dargestellt. Graf Schönborn bestellte dieselben 1824 in Marmor, wünschte aber noch ein drittes Relief, den Winter, dazu. Dafür hatte Thorwaldsen in der dritten Anakreontischen Ode, die dem vor Kälte erstarrten und gastlich aufgenommenen Amor gewidmet ist, ein glückliches Motiv gefunden. Er stellte den alten, lebensfrohen Dichter der Liebe, des Weins und der Gesänge „um die Zeit der Mitternächte" am Kohlenfeuer dar, auf seinem Lager sitzend, den Thyrsusstab an seiner Seite, die Lyra am Weinkrug. Vor ihm steht Amor der Schelm, der, erfroren und durchnäßt, Einlaß begehrt hatte und nun, während er sich erwärmen und mit einem Ziegenfell abtrocknen läßt, dem gutwilligen Alten den Pfeil in's Herz drückt. Thorwaldsen hatte das Relief, obschon mit Lust begonnen, doch von anderen Arbeiten in Anspruch genommen, unvollendet verlassen, so daß es in Gefahr war, zu vertrocknen und zu zerfallen. In dieser traurigen und gefährlichen Lage fand es einen treuen Beschützer an dem Bildhauer Freund, dem Schüler Thorwaldsen's, der es unter sorgfältiger Pflege mit feuchten Lappen durch den Sommer brachte und gegen Weihnachten als stumme Aufforderung dem Meister in den Weg stellte; ein Verfahren, das

Anakreon.

1. Zeitr. vollkommen gelang und dem Relief seine rasche Vollendung gewann. — In anderer Weise hat Thorwaldsen später die Jahreszeiten noch einmal dargestellt: den Frühling als einen Knaben, der einem Mädchen Blumen bringt, davon sie Kränze windet; den Sommer in der Gruppe von Schnitterinnen, von denen die eine nach einem Apfel langt, den ihr ein Jüngling halb lockend, halb vorenthaltend zeigt; den Herbst durch ein Bild des ehelichen Glücks, wo ein Mann mit Jagdbeute und Trauben heimkehrt zur Gattin, die das Kind an der Brust nährt; den Winter endlich durch ein altes Ehepaar, das sich mit einer Katze am Kohlenbecken wärmt, und wobei die Frau sich bemüht, die Lampe anzuzünden.

Jahreszeiten.

Bei weitem den größten Ruhm und die allgemeinste Verbreitung haben zwei Reliefs in Form von Medaillons erhalten, die Arbeit eines einzigen Tages (1815 S. 93), womit er sich zugleich von einer langanhaltenden Melancholie befreite, die Darstellungen von Nacht und Tag. Die Nacht, eine geflügelte weibliche Gestalt, hält ruhig schwebend in den Armen ihre Kinder, Schlaf und Tod. Stillen und langsamen Flug deuten die übereinander geschlagenen Beine, das gesenkte Haupt und das wenig bewegte Gewand an. Die Eule begleitet sie. Der Tag dagegen, eine ebenfalls geflügelte, schwebende Frauengestalt wendet, Rosen über die Erde streuend, in lebhafter Bewegung sich nach dem lichtverkündenden Morgenstern um, der, leicht an ihre Schulter und Seite sich schmiegend und lustig die Fackel schwingend, mit ihr dahin fliegt.

Nacht u. Tag.

Um des Gedankens willen ist das Relief „A genio Lumen“ (S. 93) besonders nennenswerth. Die Kunst, unter dem Bilde einer weiblichen Gestalt, sitzt, auf eine Tafel zeichnend, neben einer brennenden Lampe, in welche ein herzutretender Genius Oel gießt. Die Lyra und die Eule am

A genio Lumen.

untern Ende des Fußgestelles deuten auf Poesie und Wissen-schaft als die Hülfsmittel der Kunst. Eine auf Thorwaldsen in Berlin 1817 geprägte Medaille hat dieß Relief als Revers, das der Künstler Herrn Hope zum Geschenk gemacht.

1. Zeitr.

Zu den anmuthig scherzhaften Bildern gehört „der verwundete Amor", den Venus bedauert, weil ihn ein Bienchen gestochen; dann das Relief „Die Alter der Liebe", eine Erweiterung des Gedankens von dem herculanischen Gemälde der „Amorverkäuferin." Psyche sitzt vor einem halbverhüllten Korbe, in welchem sie Amorine hält. Neugierig lüpft ein kleines Mädchen den Deckel und gukt völlig unbekannt mit der Gefahr nach den niedlichen Gespielen. Mit einigem Vorgefühl langt zaghaft ein zweites, älteres Mädchen, die das erste am Arm hat, nach einem der emporblickenden Flügelkinder, während eine Jungfrau aus Psyche's Händen knieend den ersehnten Liebesgott empfängt. Die nun folgende Frauengestalt küßt mit Inbrunst das Sinnbild des süßesten Lebensgenusses; aber eine andere sieht man im Verfolg des Weges, den ermatteten Amor mit herabhangendem Arme mit sich schleppend. Schwerer noch scheint die Bürde des schelmischen Gottes auf dem Manne zu liegen, der müde und schläfrig am Wege sitzt und sich wenig um jenen kümmert, der munter ihm im Nacken sitzt. Zuletzt aber flieht er von dannen, und vergebens streckt der Greis die Hände nach ihm aus. Dieß Relief, ursprünglich für eine Vase bestimmt, wurde auf einer Marmortafel ausgeführt und kam nach England.

Der verwundete Amor.

Alter der Liebe.

Zu den schönsten Compositionen im heroischen Tone gehören unstreitig die Reliefs zum Homer; vorerst schon Homer selbst, wie er dem Volk seine Gesänge vorträgt. Er sitzt auf den Stufen eines Tempels, mit der Linken rührt er

Homer.

1. Zeitr. die Saiten der Lyra, die Rechte hat er declamirend erhoben, und das Antlitz mit den zur Rede geöffneten Lippen hebt er begeistert empor. Hinter ihm zwei Hörer, von denen der Eine nachschreibt, der Andere nachsinnt, als habe er dergleichen schon gehört. Vor dem Sänger stehen zwei reizende Knaben, Bilder der Schönheit an Gestalt und Bewegung; ein Krieger, dessen Kampflust durch Achilleus' Thaten geweckt wird; eine Mutter mit dem Kind, die von Hektor's Abschied gerührt scheint, ein Greis, der an Priamos Stelle sich denkt. Endlich ist auch Thorwaldsen selbst mit seinem Freunde Jörgen Knudsen unter den Zuhörern; denn sicher hat er vieles von ihm gelernt. Dieses Relief, bestimmt für das Fußgestell einer beabsichtigten kolossalen Achillesstatue, ist vom J. 1837 und nur in Gyps ausgeführt.

Sollte man bei diesem Relief in etwas des Künstlers gewöhnliche Unbefangenheit vermissen, so tritt sie dafür um

Iliade. so entschiedener in den Bildern aus der Iliade selbst hervor, namentlich bei Priamos im Zelte des Achilleus (gest. von Marchetti), und bei Achilleus, dem die Briseïs genommen wird (beide in Marmor ausgeführt für den Herzog von Bedford); ganz besonders aber im Hektor, der Paris bei Helena trifft und wegen seiner Weichlichkeit ausschilt. (Im Besitz vom Kaufmann Knudsen, gest. von Ruschewehh.)

Unerschöpflich war Thorwaldsen, wie gesagt, in Erfindungen, in denen Amor eine Rolle spielt. Außer einer Bil-

Amor u. Psyche. derfolge zur Mythe von Amor und Psyche stellte er ihn mit oder ohne die Geliebte in allerlei Beziehungen dar; bald

Amor. ist er von den Grazien gefangen, bald triumphiert er über die stärksten Thiere; bald steht er der Hygiea bei, bald verlockt er die keusche Diana; von vollendeter Reinheit des Styls und

ganz im Geist der Antike ist das Relief, auf welchem Amor neben Bacchus steht, der in halbliegender Stellung ihm in einer Schale den Labetrunk reicht. Ausgeführt für Mr. Baillie aus England, gest. von Amsler. Wiederum sieht man ihn den Schwan besteigen, durch's Wasser hinziehen zur Leda und dann entschweben; oder er sammelt Muscheln am Meer, er besteigt ein Schiff und geht mit vollen Segeln. Die schönsten und schwungvollsten Bilder dieser Gattung sind zwei Reliefs aus des Künstlers letzter Zeit (zur silbernen Hochzeit des Kronprinzen von Dänemark componiert 1840): Amor und Hymen durch den Himmel schwebend; und ebenso Amor und Psyche im Flug sich küssend.

1. Beitr. Amor u. Bacchus rc.

Den mythologischen Darstellungen nahe verwandt sind die allegorischen. Hier ist er nicht immer ganz glücklich in der Wahl und läßt sich von der Lust am Gedanken vom Wege der bildenden Kunst gelegentlich einmal zu weit ablenken; wie z. B. in dem Denkmal des Lords Maitland, auf welchem ungleiche Größen zusammenstehen, indem Minerva das Laster entschleiert und die Unschuld in Schutz nimmt; oder bei der „Nemesis", einem übrigens in der Composition sehr schönen Relief, wo die Göttin mit der Geißel in der Hand auf der Biga steht, an deren Speichen „Mangel, Unglück, Glück und Ueberfluß" zu lesen sind, von deren Rossen das eine der „Gehorsam" ist und willig folgt, das andere, der „Ungehorsam", Zügel und Peitsche zu schmecken bekommt. Ein vorangehender Spürhund leitet auf die Spur des Verbrechens; dem Wagen folgen zwei geflügelte Knaben, der eine mit dem Schwert als „Strafe", der andere mit Kränzen und Geschenken als „Belohnung" bezeichnet. — Besonders merkwürdig sind die allegorischen Darstellungen aus der letzten Zeit seines Lebens, theils für das Fußgestell vom Denk-

Allegorien.

 mal K. Christian's VIII. erdacht, theils freie Schöpfungen der Phantasie. Unter ersteren zeichnet sich die „Pflege der Gerechtigkeit" durch den Gedanken aus, daß in der Hand des sie vorstellenden Genius die Sichel des Bauern gleich wiegt mit der Krone des Königs. Die „Aufhebung der Leibeigenschaft" bezeichnet ein Genius, der das Joch zerbricht. Noch schärfer spricht der Künstler in seiner letzten Neujahrsarbeit, dem „Genius des Friedens", sich aus, dem er, als man das friedliche Beisammensein von Löwe und Adler ihm als eine Anspielung auf russische Allianzen gedeutet, die Freiheitsmütze aufsetzte und einen Freiheitsbaum an die Seite stellte.

Christliche Kunst. Von den Werken christlich-religiösen Inhalts ist das älteste (einige Jugendarbeiten abgerechnet) der 1807 für die Kirche von Brahe-Trolleburg in Fünen gefertigte und 1827 für die Kirche zu Myklabye auf Island, wo sein Großvater Prediger war, wiederholte Taufstein. Es ist ein großer Marmor-Würfel mit vier Reliefs an den vier Seiten: Maria mit den Kindern Jesus und Johannes, die Taufe Christi durch Johannes, Christus, der die Kinder segnet, und endlich drei schwebende Engelkinder als Glaube, Liebe und Hoffnung. Die dichterische Gedankenverbindung ist augenfällig, die Anordnung der einzelnen Bilder, namentlich des letzten, ist anmuthig und schön, selbst die Zartheit mancher Motive, z. B. bei der das Kind an sich drückenden Mutter, kann Niemand verkennen: und dennoch fehlt dem Ganzen jene Wärme, welche viel unvollkommeneren Werken das Gepräge des Christenthums aufdrückt, und deren noch so bescheidener Quell nicht durch den reichsten Strom der Phantasie ersetzt wird.

Taufstein.

Bei größeren Arbeiten treten diese Merkmale deutlicher hervor. Das erste bedeutende Werk der Art ist die Predigt

Beltr. Predigt des Johannes.

des Johannes im Giebelfeld der Metropolitankirche von Kopenhagen, 1821 entworfen, 1837 in Marmor ausgeführt, zwölf kolossale Statuen und Gruppen. In der Mitte steht der Täufer auf einer Erderhöhung. Zu beiden Seiten ordnen sich in mannichfaltiger Stellung die nach Stand, Alter und Geschlecht verschiedenen Hörer, ein liegender Jüngling, ein sitzender Schriftgelehrter, eine Mutter mit dem Kind, ein Vater mit seinem Sohne, ein junger Mann, ein schöner Mann, ein Pharisäer, ein Jäger, eine Mutter mit drei Kindern und ein Hirt. Die ganze Versammlung, welche durch den Contrast von Alter und Geschlecht, durch die Anmuth der Gestalten, die Mannichfaltigkeit und Natürlichkeit ihrer Stellungen, die anspruchlose und dennoch Alter, Stand und Sinnesart wohl bezeichnende Bekleidung, endlich durch die gemeinsame Richtung nach dem Sprecher in der Mitte, dem Betrachtenden höchst anziehend und bedeutend erscheint, gibt einen untrüglichen Beweis von der Klarheit, womit Thorwaldsen die Natur in sein Gemüth aufgenommen und das Gedachte wie ein Werk unmittelbarer Anschauung hingestellt. Dagegen fehlt der Darstellung der unterscheidende Charakter. Mit geringen Abänderungen der Mittelfigur ließe sich ein „Apoll unter den Hirten", ein „Homer vor dem Volke" daraus machen. Theilnahme, Widerspruch und Gleichgültigkeit können sich äußern ohne tiefe Seelenbewegung. Wo aber der nahende Welterlöser verkündiget, wo Selbsterkenntniß, gänzliche Umkehr und Buße mit Mark erschütternden Worten gepredigt und zur Bedingung der Wiedergeburt und ewiger Seligkeit gemacht wird, da werden Aufmerksamkeit, Theilnahme und Widerspruch die ganze Scala zu durchlaufen haben bis zur Zerknirschung und zu dem giftigsten Groll.

Thorwaldsen ist sogleich glücklicher, wenn das eigentlich

1. Zeitr. religiöse Element nicht in Anspruch genommen ist, wie bei dem Entwurf der Giebelgruppe für das Rathhaus in Kopenhagen mit dem Urtheil Salomo's, einer Composition, die namentlich durch die Beisitzer des Gerichts zu beiden Seiten einen ernsten, ergreifenden Eindruck macht, und in der Schönheit und Klarheit der Anordnung an die Auffassungsweise von Carstens lebhaft erinnert.

Urtheil Salomo's.

Inzwischen ist es gerade der bildnerische Schmuck der Frauenkirche, an welchen Thorwaldsen alle künstlerischen Kräfte gesetzt, um der christlichen Sculptur unserer Zeit ein sprechendes Zeugniß auszustellen. Im Vordergrund stehen hier die beiden großen Friese aus der Vorhalle und von der Chornische mit ihrem bedeutungsvollen Gegensatz, dem Einzug Christi in Jerusalem und dem Gang nach Golgatha.

Einzug Christi.

Das erstgenannte Relief, 4 F. hoch, 48 F. lang, beginnt mit einer Gruppe Volks, die am Thore der Stadt den Einzug des Gesalbten des Herrn erwartet. Ein Vater geht mit seinen beiden Knaben ihm entgegen und fordert eine Frau auf, ihm mit ihren beiden Kindern zu folgen; dabei steht ein Alter, der Einen aus dem hohen Rath von dem Vorgang in Kenntniß setzt. Nun kommt ein junges Mädchen mit hochgeschwungenem Palmzweig, gefolgt von einem Knaben, der auch den Palmzweig trägt, und bemüht sich, einen Greis, der nicht recht an die Ankunft des Messias zu glauben scheint, mit sich fortzuführen. Näher dem kommenden Zuge steht ein junger Mann mit einem Tuch voll Blumen; dabei kniet eine Frau, das Söhnchen vor sich, dem sie die Hände zum Gebet erhebt, und neben ihr die schon in Anbetung niedergesunkene Tochter. Ihnen entgegen kommen ein Knabe und zwei Jünglinge, von denen der Eine rückwärts nach dem folgenden Zuge sich

umschaut, Palmen schwingend; laut rufend und die Hand hoch erhoben, ist ein Mann im Begriff, seinen Mantel ab- und auf den Weg zu legen, während ein junges Weib Blumen ausstreut, die ihr ein Knabe in einem Korbe vorhält. Unmittelbar vor Christus breitet ein Mann seinen Mantel auf dem Boden für ihn aus; ein Knabe schreitet mit Jubelruf an ihm vorbei. Nun kommt Christus, auf der Eselin rittlings sitzend, mit der Rechten segnend, die Linke hält einen Theil des Zügels; den anderen hält Johannes, der, dem Meister zugewandt, die Rechte auf der Brust, ihm vorausgeht. Petrus folgt mit bittender Handbewegung. Die beiden nächsten Jünger scheinen sich über das Bedeutende des Ereignisses zu besprechen; einzeln, zu zwei, zu drei folgen die übrigen Apostel, einen kleinen Knaben mit einer Riesenpalme zwischen sich, mit staunenden, declamatorischen, betenden, andächtigen und dankenden Geberden; nur Judas geht eng und tief in seinen Mantel gehüllt mit Banditen-Miene und Schritt abgesondert hinter den Anderen her. Die nächste Gruppe ist etwas unverständlich: eine Mutter mit zwei Kindern, die Palmen tragen, und der Vater, der, ein ganzes Bündel derselben unter dem rechten Arm, mit einer hochgeschwungenen rückwärts winkt gegen — Niemand. Da nirgend eine Andeutung ist, daß Palmen auf den Weg gestreut worden, so kann es nicht wohl ein Aufsammeln derselben bedeuten. Den Schluß des Frieses bilden zwei Gruppen, welche Christi Wirksamkeit als Heiland und somit seine Berechtigung zu dem Triumpheinzug darstellen: ein Mann, dessen vollkommen gesunder und starker Körperbau einen herbeigekommenen Anderen überzeugt, daß er die Krücken, die er trägt, sorglos wegwerfen kann; dann ein Knabe, der mit enthusiastischem Jubel wahrnimmt, daß der blinde Alte, den er geführt, aus hellen Augen sehen kann.

1 Zeitr Mit einem Palmbaum, der seine Blätter willig zum Feste gegeben, schließt der Fries.

Abgesehen von dem gänzlichen Mangel an Innerlichkeit (der durch declamatorische Bewegungen und Geberden nur fühlbarer gemacht wird), sowie an irgend einer Hindeutung auf die religionsgeschichtliche Bedeutung des Ereignisses, leidet dieses Relief besonders an großer Dürftigkeit in der Raumausfüllung, so daß es mit seinen vereinzelten Figuren, an der Stelle doppelt berechtigter Massen, selbst in formaler Beziehung, der anerkannten Stärke Thorwaldsen's, weit hinter seinen übrigen Arbeiten zurückbleibt.

Gang nach Golgatha.

Was nun den zweiten Fries mit dem Leidensgange Christi betrifft, so ist bereits hervorgehoben, daß er seinen Grund in einer architektonischen Verlegenheit hatte, indem der Baumeister nach Aufstellung der Christus-Statue in der Nische, die Leere ringsum auszufüllen, ein Verbindungsglied suchte und dafür den Fries in Vorschlag brachte; ferner, daß man bei der Wahl des Inhalts für denselben die ursprüngliche kirchliche Bedeutung der Chornische ganz außer Acht gelassen, nach welcher über dem Altar nie das Leiden Christi, sondern nur seine Verherrlichung Platz fand; ein Umstand, bei welchem allerdings auch die Ansicht angerufen werden kann, daß Christus in seinem Leiden seine wahrhafte Verherrlichung gezeigt. Wir werden sehen, daß Thorwaldsen dieser Ansicht gefolgt ist. Der Zug bewegt sich von der Linken zur Rechten, und wollen wir ihn an uns vorübergehen lassen, so müssen wir uns rechts an seinen Anfang stellen. Zwei jüdische Männer sind eilfertigen Schrittes im Begriff, den Pfad zu betreten, der bergaufwärts (nach der Schädelstätte) führt, und sehen sich um, ob der Zug ihnen folge. Ihnen nach drängt sich ine junge Frau mit zwei Kindern, dem einen im,

dem anderen am Arm, in ihrer unverkennbaren Hast aufge- halten durch die Theilnahme, welche ihre Kinder einem gro- ßen neben ihnen herlaufenden Hunde schenken. Römische Kriegsleute eröffnen den Zug, ein Weib mit einem Kinde hat sich zwischen sie gedrängt; Neugierde hat sie vorangetrieben, neugierig sieht sie zugleich nach dem Hauptmann in glänzen- der Rüstung sich um, der von seinem Pferd herab rückwärts Befehle ertheilt. Hinter ihm reiten seine Untergebenen; ein Krieger zu Fuß drängt mit der Lanze das Volk am Wege zu- rück. Nun beginnt die Hauptabtheilung des Zugs; voran gehen die beiden Schächer, der Eine mit gesenktem, der An- dere mit frech gewendetem Angesicht, beide in so scharfem Schritt, daß der Henker, der sie am Strick hat, von ihnen fortgeschleppt erscheint. Ein zweiter Henker trägt die Leiter und den Korb mit Hammer und Nägeln; ein Knabe mit einem Bündel geht ihm zur Seite; ein dritter Henker zieht an dem Strick, der um's Kreuz geschlungen ist, das Christus trägt. Trotz der heftigen Bewegung des Henkers und der Kolossalität des Kreuzes steht Christus aufrecht, leicht und ruhig unter seiner Last, als wäre es keine, und wendet sich rückwärts zu den weinenden, flehenden und Hände ringenden Weibern mit dem bekannten „Weinet nicht über mich!" Hier ist es, wo der Künstler die bis zur Verherrlichung hochgestei- gerte Seelenstärke Christi hat ausdrücken wollen, wobei frei- lich das Jammern der Weiber übertrieben erscheint und also ein gut Theil an Wahrheit und Kraft einbüßt; während zu- gleich diese Art des Auftretens Christi nichts Ueberzeugendes hat. An die Gruppe der klagenden Weiber schließt sich die der in Ohnmacht sinkenden Mutter Jesu. Sie bricht zusam- men, von rückwärts gehalten durch Johannes, der seine Blicke aber aus Besorgniß oder um Beistand den Nachfolgenden

1. Zeitr.

1. Zeitr. zuwendet, von vorn durch die sich anschmiegende, vor ih knieende Maria Magdalena. Joseph von Arimathia sieht sic mitleidig um, geht aber vorüber.

Das nächste Paar sitzt zu Pferde, der Hohepriester nebs einem Pharisäer, beide ungehalten über die Gruppe, die ihner den Weg versperrt; ein dritter Reiter ihrer Genossenschaf folgt ihnen; alle drei sind von römischen Kriegsleuten umgeben. Das Relief schließt mit Pilatus, der sich von einem Knaben das Becken halten läßt, um seine Hände in Unschuld zu waschen. Vor dem Palast sind Krieger, Männer und Jünglinge versammelt, welche eine Art Rechtfertigung von Pilatus (der auffallender Weise als Jude dargestellt ist) zu verlangen scheinen. Dieses Relief ist 6 F. hoch und 72 F. lang. Der Raum ist mehr ausgefüllt, als bei dem vorigen; aber von recht frischem künstlerischen Geist ist es so wenig als dieses.

Christus und die Apostel.

Noch hatte Thorwaldsen für die Kirche einen Engel mit dem Taufbecken, die Taufe Christi und das heilige Abendmahl, beide in Relief, ausgeführt; das Hauptwerk aber mußten immer die Kolossalgestalten Christi und der Apostel bleiben. Der Gedanke, der ihm bei der Anordnung im Ganzen vorgeschwebt, wonach Christus in die Chornische, die Apostel an die Seitenwände des Schiffs zu stehen kommen sollten, war, ihn als den Verkündiger des ewigen Friedens hinzustellen; in verklärter Gestalt, wie nach der Auferstehung, sollte er unter seine Jünger treten und in die Gemeinde, und an die Worte erinnern: „Friede sei mit Euch!" Thorwaldsen glaubte damit den doppelten Zweck erreicht zu haben, Christum in seiner rein menschlichen Bedeutung als Friedenbringer und zugleich in seiner göttlichen Erscheinung nach der Auferstehung zu zeigen. Freilich be-

dachte er nicht, daß zu einer so geradezu dramatischen Auffassung die architektonische Aufstellung der Apostel und ihre von jeder Beziehung auf einen gemeinsamen Mittelpunkt unabhängige Darstellung nicht im mindesten passe. Der Heiland aber, nur mit einem überworfenen Mantel bedeckt, der die rechte Brust und den rechten Arm bloß läßt, und der mit gesenktem Haupte und gesenkten, halboffenen Augen, gleichmäßig ausgebreiteten Armen und offenen Händen vor uns steht, vergegenwärtigt uns doch, ungeachtet der hohen Würde und Milde in allen Zügen, nicht den beabsichtigten Moment, noch tritt das Uebernatürliche mit irgend einer Kraft der Ueberzeugung hervor. Abweichend von der typischen kirchlichen Darstellung — denn sie entsprach nicht mehr dem protestantischen Bewußtsein — hätte sich dieses doch nicht zu einer solchen Klarheit der Anschauung gesteigert, daß er die Tradition hätte überbieten und eine andere, als auch nur eine unklare Vorstellung und Anforderung hätte befriedigen können. Inzwischen kann man nicht sagen, daß ihm die Apostelfiguren besser geglückt, oder daß er ihnen mehr evangelischen Eifer und Märtyrerfeuer eingehaucht hätte, als messianischen Geist ihrem Meister.

1. Zeitr.

Schließlich müssen wir hier auch noch der „Weihnachtfreude im Himmel" gedenken, eines Reliefs aus der letzten Lebenszeit (Ende 1842), um welches wohlwollende Begeisterung einen rasch erblassenden Nimbus gelegt. Drei größere Engelgestalten in langen, die Füße bedeckenden Gewändern, von denen der mittlere eine Papierrolle hält, und einer die Harfe spielt, schweben durch den Sternenhimmel; ein Kranz von Engelknaben, die mit Schalmeien und Flöten, Cimbeln, Tamburin und Triangel Musik machen, tanzen um die Füße der beiden genannten größeren Engel, während der

Weihnacht im Himmel.

1. Zeitr dritte sich mit den Füßen soweit entfernt, daß eine Gasse für den kleinen Chor entsteht. Abgesehen von der mit keinem Zug an Weihnachten erinnernden Allgemeinheit der Composition, ist sie auch in den Bewegungen so unschön, in den Linien so unzusammenhängend und unharmonisch und in allen Motiven so unbedeutend, daß sie unter den Werken Thorwaldsen's nur als Beweis angeführt werden kann, daß sein herrlicher Genius auf dem Gebiet der christlichen Kunst ein Fremdling war.

Grabdenkmäler. Mit den christlich-religiösen Darstellungen stehen **Grabdenkmäler** in sehr naher Beziehung. Thorwaldsen's Kunst ward dafür häufig in Anspruch genommen; fast niemals aber entlehnte er den Stoff dazu aus den heiligen Büchern unserer Religion. Ganz an antike Vorstellweisen sich anschließend, brachte er meist den oder die Verstorbenen in Verbindung mit einem Genius und den klagenden Hinterbliebenen, und zwar in der Weise der alten Kunst, derart, daß alle Aeußerlichkeiten, die den Stand und das Zeitalter des Verewigten bezeichnen, und somit alle Kleidungsstücke bis auf ein Paar dürftige Blößendeckungen beseitigt sind. Wenn diese Art Grabmäler immer — wenigstens bei wahrhaft und tief empfundenem Verluste — etwas Unbefriedigendes haben müssen, so erhebt sich dagegen Thorwaldsen da, wo er den Tod im Allgemeinen schildert, zur höchsten, ergreifendsten Schönheit. Am Fußgestell der Statue des Grafen Potocki in Krakau ist

Engel d. Todes. ein Relief angebracht: „**Der Engel des Todes**", das lieblichste, sanfteste Bild des leid- und kampflosen Vergehens. Mit gesenkten Flügeln, die Rechte auf die verlöschende umgestürzte Fackel gestützt, mit der Linken den Kranz des Nachruhms haltend, sitzt der Engel des Todes auf einem Felsstück, das rechte Bein gestreckt, das linke als Ruhestätte für

den linken Arm an- und emporgezogen; nach der linken Seite hinüber neigt sich das lockige, mohnbekränzte Haupt, die müden Augen schließen sich, von den geöffneten Lippen flieht der letzte Hauch. Man kann das Bild, das zu dem Schönsten gehört, was Thorwaldsen's Hand geschaffen, nicht ohne Rührung und Entzücken und nicht ohne den Gedanken betrachten, daß es eine Vision war, eine Vorahnung des eigenen sanften Lebensabschieds.

1. Zeitr.

Fast nicht minder glücklich ist Thorwaldsen, wenn er ganz absehend von dem Tode des Verstorbenen, vielmehr an sein Leben und Wirken erinnern will, wie bei dem Augenarzt Andrea Vacca in Pisa, dessen Grabmal er für das dortige Campo santo zu machen hatte. Er wählte in leicht verständlicher Beziehung aus der Geschichte des Tobias den Moment, wo dieser, geleitet und unterwiesen von seinem Engel, seinem Vater mit der heilsamen Salbe der Fischgalle das Augenlicht wieder gibt. Die Mutter und der Hund sehen erwartungsvoll dem Ausgang zu. Einfachheit, Wahrheit und Schönheit können nicht inniger verbunden sein, als in diesem Bilde.

Grabmal A. Vacca's.

Bildnisse hat Thorwaldsen in Unzahl und auch Bildnißstatuen in großer Anzahl gefertiget. Beides war nicht seine eigentliche Stärke; dennoch hat er auch an dieser Stelle den Genius nicht selten glänzend bewährt. Idealisierung mit Individualität ist überall der Grundcharakter; vom Zeitcostume hielt er sich soviel immer möglich fern, und wenn er nicht den Menschen darstellen durfte, wie ihn Gott erschaffen, so ging er wenigstens nicht gern über die Tracht der Musen oder ihrer Söhne im alten Hellas hinaus. Unter den hieher gehörigen Statuen zeichnen sich die sitzende der Gräfin Ostermann, noch mehr aber die stehenden der Prinzes-

Bildnisse.

1. Zeitr. sin Amalie Caroline von Dänemark und der Fürstin Baryatinski, und zwar letztere durch eine wahrhaft antike Schönheit aus.

Ehrendenkmäler Copernicus. Unter den Bildnißstatuen für Ehrendenkmale ist zuerst diejenige des Copernicus zu nennen, die auf Kosten des polnischen Gelehrten Stanislaus Stasic beschafft und in Erz gegossen, seit dem 11. Mai 1830 auf dem Platz vor dem Universitätsgebäude in Warschau steht. Der große Astronom in einfach edler, doch idealer Tracht ist sitzend vorgestellt; die Linke hält das Astrolabium, die Rechte den Zirkel; den Blick nach oben gewandt, scheint er die Maße der Räume und Entfernungen auf jenem bestimmen zu wollen. Die Tiefe der Auffassung, die Würde und Charakteristik der Darstellung, die Wahrheit, Deutlichkeit und Schönheit jeder Bewegung, die über das Ganze ausgegossene Ruhe und Harmonie, weisen dieser Statue einen hohen Rang unter den neueren Kunstschöpfungen an.

Der Vorliebe für antike oder eigentlich vollkommen freie Darstellweise folgte Thorwaldsen, wie erwähnt, bei den

Poniatowski, Potocki, Leuchtenberg. Statuen der polnischen Fürsten Poniatowski und Potocki, sowie des Herzogs Eugen von Leuchtenberg. Das Denkmal des letzteren, in der S. Michaeliskirche zu München aufgestellt, ist zwar dem Hauptgedanken nach nicht Thorwaldsen's Erfindung, da ihm ein sehr in's Einzelne gehendes Programm zur Richtschnur gegeben war (nach welchem der Fürst u. A. den Kranz seiner Ehren der Muse der Geschichte zu übergeben hat, bevor er in's Grab steigt); dennoch enthält es in der der Muse gegenüber aufgestellten Gruppe der Genien des Lebens und des Todes eine der anmuth- und ausdruckvollsten Compositionen des Künstlers.

So stark nun auch bei ihm die Abneigung gegen moder-

nes Costüme war, so konnte er doch, wo es nicht anders ging, sich nicht nur in die Umstände fügen, sondern auch wider Willen seiner Muse Großes leisten. Nur bei dem Denkmal des Papstes Pius VII. für die Peterskirche in Rom ist ihm, wie erwähnt, dieß nicht gelungen, und selbst die beigegebenen Gestalten versagen trotz der Vortrefflichkeit im Einzelnen hier die gewöhnliche Hülfe. Der heilige Vater sitzt, angethan mit dem vollen päpstlichen Ornat, die Linke im Schooß, die Rechte segnend erhoben, auf einem Throne am Eingang zu seinem Begräbniß. Zu beiden Seiten dieses Eingangs stehen zwei weibliche Figuren, die himmlische Weisheit durch Bibel und Eule, und die göttliche Stärke durch die Löwenhaut und Keule am Boden kenntlich; neben dem Thore, darüber, sitzen zwei Engel, der eine mit dem geschlossenen Lebens- oder Tagebuche des Papstes, der andere mit dem abgelaufenen Stundenglase.

1. Zeitr.

v. Pius VII.

Es scheint, daß der Genius Thorwaldsen's hier auf unüberwindliche Schwierigkeiten gestoßen ist. Dagegen ist die Reiterstatue Maximilian's I. in München in der Waffentracht des 17. Jahrhunderts ein aller Bewunderung würdiges Werk. Zwar wird es mit seiner der alten Welt entnommenen hohen Einfachheit nie als ein Abbild der Zeit, der es angehört, dastehen; allein es steht ihr doch auch nicht als ein fremdes, nur geträumtes gegenüber. Der Fürst ist als Befehlshaber dargestellt, Weisungen ertheilend an die Armee für einzunehmende Stellungen; das Haupt ist entblößt, das Schwert in der Scheide; das Roß steht, jedoch mit aufgehobenem linken Vorderfuße. Hier ist ganz besonders die Klarheit der Silhouette und die wohlthuende Harmonie aller Linien zu bewundern, und bei aller Lebendigkeit derselben die majestätische Ruhe, die über das Ganze ausgegossen ist. Die

Maximilian I.

1. Zeitr. für das Fußgestell bestimmten Reliefs „Gerechtigkeit und Staatsweisheit" wurden nicht ausgeführt, was ungeachtet ihrer großen Schönheit, der Statue zum Vortheil gereicht, indem sie nun ungetheilt die Aufmerksamkeit fesselt.

Guten-berg. Weniger glücklich war Thorwaldsen bei den beiden Ehrenstatuen von Gutenberg und von Schiller. Erstere, in Erz gegossen und seit 1838 in Mainz aufgestellt, zeigt den Erfinder des Buchdrucks mit der beweglichen Type in der Hand, ohne einen besonders die Aufmerksamkeit reizenden Zug und mit Reliefs am Fußgestell, welche die Momente der Schiller. Erfindung vergegenwärtigen; Schiller aber, seit dem 8. Mai 1839 in Stuttgart aufgestellt, könnte zwar — wenn er in Wirklichkeit auf ein Ehrenpostament vor das Volk gestellt worden wäre — das Haupt in ähnlicher Weise demüthig und beschämt gesenkt haben; sonst aber trug er das Antlitz emporgerichtet und hatte einen freien, festen Gang der Füße, wie der dichterischen, die Welt entflammenden und entzückenden Gedanken. Zur Ergänzung gewissermaßen der Darstellung des hochfliegenden und hochgefeierten Dichters hat Thorwaldsen am Fußgestell bezeichnende Reliefs angebracht, den Genius der Dichtkunst, mit weitausgebreiteten Flügeln nach dem Stern über seinem Haupte frei emporschwebend, eine Siegesgöttin mit Palme und Kranz und die Weltkugel mit Schillers Namen, getragen vom Adler des Zeus und begleitet von den Musen des Trauerspiels und der Geschichte.

Restauration von Antiken. Schließlich müssen wir noch einer ganz besonders verdienstlichen Arbeit Thorwaldsen's gedenken, der Restauration von Antiken. Hier hat er es bewiesen, daß er mehr wie ein Anderer vor oder neben ihm in den Geist der antiken Plastik eingedrungen, indem ein scharfes Auge und genaue Untersuchung nöthig ist, um die Ergänzungen zu erkennen.

Wer sieht dem Kopf der weiblichen Broncestatue von Vulci in der Glyptothek zu München an, daß ihn Thorwaldsen aufgesetzt? Den Alexander, die Muse in derselben Sammlung, hat er in gleicher Vollkommenheit hergestellt. Mit besonderer Liebe, aber auch mit unübertrefflicher Meisterschaft, hat er die vom Kronprinzen Ludwig von Bayern für 20,000 Scudi erstandenen Trümmer der Statuen vom Zeustempel zu Aegina zusammengesetzt und ergänzt, wie sie jetzt in der Glyptothek stehen. Bei diesem Werk scheint er sogar selbst sich ein Genüge gethan zu haben; denn man erzählt sich, daß er, um die Stellen befragt, die von ihm herrührten, geantwortet habe: „Ich erinnere mich ihrer nicht mehr, und sehen kann ich sie nicht.“

I. Zeitr.

Neben Thorwaldsen erlangte um den Anfang des Jahrhunderts ein zweiter Künstler seines Fachs ausgebreiteten Ruhm, **Johann Heinrich v. Dannecker** aus Stuttgart, geb. 15. Oct. 1758, gest. daselbst 8. Dec. 1841. Talentvoll und feinfühlend, fehlte ihm nur die selbstständige schöpferische Kraft und die damit engverbundene Gleichmäßigkeit der künstlerischen Anschauung, um ganz Hand in Hand mit seinen Landsleuten und Freunden Schick und Wächter zu gehen. Allein wenn er auch in seiner Kunst mehr als billig den Winken und Fußstapfen Canova's gefolgt (dem er bei seinem Aufenthalte in Rom 1785 bis 1790 sich enger angeschlossen), und wenn er auch nicht durch die Anzahl seiner Arbeiten glänzt*), so verdankt ihm die deutsche Nation doch ein Werk, das ihm allein die Unsterblichkeit sichern würde,

J. Heinr. v. Dannecker.

*) S. Dannecker's Werke in einer Auswahl mit einem Lebensabriß des Meisters, herausgegeben von C. Grüneisen und Th. Wagner. Hamburg 1840. Enthält 24 Werke in Umriß.

1. Zeitr. die treffliche, in allen Beziehungen vollendet herrliche **Büste Schiller's** (nach der Natur lebensgroß modelliert 1793), in der Bibliothek zu Weimar aufgestellt; in kolossaler Größe ausgeführt (für sich und für den Grafen Schönborn); in mittlerer für die Walhalla.

Schillerbüste.

Auch Dannecker wandte sich sowohl für Aneignung des Styls, wie für die Wahl des Stoffs, zuerst an das Alterthum und suchte von da in späteren Jahren den Uebergang zum Christenthum. Er arbeitete fast nur im Runden; zum Relief hatte er weder Neigung, noch Talent. In Rom, wo er außer mit Canova auch mit Herder und Göthe bekannt geworden, führte er die beiden Götterstatuen, **Bacchus** und **Ceres**, in Carrara-Marmor aus, welche noch im königlichen Schloß zu Stuttgart stehen. Bei der ersteren, einer stehenden nackten Jünglingsgestalt mit der Schale in der erhobenen Rechten, dem Thyrsus in der gesenkten Linken, und mit sanft geneigtem Angesicht, ward das Studium der Proportionen und Formen der Antike mit glücklichem Erfolg gekrönt, auch das weiblich-Männliche des Ideals dieser Gottheit gut betont, nur von der entflammenden und zu Boden streckenden Gewalt des mächtigen Naturgeistes nicht eine entfernte Andeutung gegeben; bei der Ceres, einer gleichfalls stehenden, reichbekleideten Gewandfigur, die eine Sichel und Aehren hält, stört ein entschiedener Mangel an Geschmack und Erfindung im Faltenwurf. Sein bedeutendstes Werk in dieser Richtung ist **„Ariadne, auf dem Tiger“** (bei Bethmann in Frankfurt a. M.). Die Heroine, ein Weib von untadliger Schönheit und vollkommen entwickelten üppigen Reizen, sitzt ganz entkleidet in halbliegender Stellung auf dem Rücken des im Fortschreiten begriffenen Thieres, über welches sie ihren Mantel gebreitet, die Linke auf seinen Kopf gestützt, mit der Rech-

Bacchus. Ceres.

Ariadne.

ten den Fuß des untergeschlagenen Beines gefaßt. Das wein- laubumkränzte Haupt ist stolzen, ruhigen Blicks links gewendet, wie nach dem Ziel des Triumphzugs, an welchem sie Theil nimmt. Man kann von dieser Statue mit Sicherheit sagen, daß sie ihrem Meister einen Ehrenplatz in der Geschichte der deutschen Kunst erobert hat, den nur Wenige mit ihm theilen, und von dem er nicht verdrängt werden wird. Auf neue und überraschende Weise, durch harmonische und doch ganz entschiedene Gegensätze in den Bewegungen und den dadurch herbeigeführten Beziehungen des Kopfs zu Hals und Schultern, der Schultern und Arme zu einander, und zum Oberkörper, des Oberkörpers zum Unterkörper, und den Linien, in denen diese Bewegungen und Beziehungen feingefühlt und richtig sich aussprechen, den Flächen, die sie bilden, läßt der Künstler den weiblichen Körper all seine Schönheiten im vollsten Maße entfalten.

1. Zeitr.

Weder früher, noch später ist ihm der Wurf in gleicher Weise gelungen; ja, seine Sappho (von 1796, im Besitz der Erben), eine ebenfalls ganz nackte weibliche Figur, die auf einem Ruhebett mit parallel ausgestreckten Beinen liegend den Kopf und Oberkörper nach links, den Unterkörper mit aufgerichteter Hüfte ganz nach vorn gewendet, zum Zeichen ihres Namens nichts als die Lyra neben sich hat, ist eine fast widerliche Modellnachahmung, ohne eine einzige Linie oder Form, die an Schönheit Anspruch machen könnte.

Sappho.

Nächst der Ariadne hat seine Christusstatue viel zur Verbreitung seines Ruhmes beigetragen, freilich mit sehr ungleicher Berechtigung. Um ihn als Ideal zu versinnlichen, hat Dannecker den Heiland als „Mittler zwischen Gott und Menschen" aufgefaßt. Mit der Rechten an der Brust deutet er auf sich, mit der Linken nach oben auf den Vater, zu wel-

Christus.

1. Zeitr. chem der Weg durch ihn gehet, ja der in ihm selbst sichtbar erscheint. Er scheint mehr zu schweben, als zu stehen oder zu gehen, und das Gewand legt sich wie ein Symbol der verhüllenden Offenbarung so um seinen Körper, daß der äußere Umriß des Nackten kenntlich hervortritt. Der Kopf ist leise zur Seite geneigt; die beabsichtigte Milde aber der ganzen Erscheinung macht durchaus den Eindruck der Schwächlichkeit. Die Statue kam 1824 nach Petersburg, und eine Wiederholung in die Grabcapelle des Fürsten Thurn und Taxis nach Regensburg. Noch weniger glücklich muß ein zweiter Versuch in der christlichen Kunst genannt werden, die Statue des Johannes, vollendet 1826 für die Grabcapelle der Königin Katharina von Württemberg. Auch bei dieser fast mädchenhaften Erscheinung werden Phantasie und Hand weder von dem Genius der frei und sicher gestaltenden Kunst, noch von einer Zeit und Völker beherrschenden religiösen Begeisterung geleitet. Dabei hatte der Künstler die unlösbare Aufgabe sich gestellt, Johannes im Begreifen des Geheimnisses der Dreieinigkeit darzustellen: er läßt ihn von der erhobenen Rechten einen, von der gesenkten Linken drei Finger ausstrecken. — Dannecker's Schüler sind Theodor Wagner und Distelbarth in Stuttgart, Zwerger in Frankfurt, Schweikle in Neapel und Imhof in Rom.

Johannes.

Ein ausgezeichneter Zeit- und Kunstgenosse Dannecker's, und gleichfalls aus Württemberg hervorgegangen, ist Landelin Ohmacht, geb. zu Dunningen bei Rottweil 1760, gest. zu Straßburg 1834. Ausgerüstet mit einem glücklichen Talent und mildem Charakter, würde er, wenn seine Jugend in eine bereits in der Entwickelung begriffene Periode gefallen wäre und einen sicheren Anhaltpunkt außer sich gefunden hätte, gewiß Großes geleistet haben. So sind ihm offenbar im

Landelin Ohmacht

Suchen des Wegs viel Zeit und Kräfte verloren gegangen, und Rom allein, wohin er 1790 gegangen, konnte vollen Ersatz nicht bieten. Seiner durchaus auf das Ideale und Edle gerichteten Kunst fehlt nur etwas mehr Körper, um der vorherrschenden Weichheit soviel Frische zu verleihen, daß sie als Anmuth die Sinne wohlthuend berührt. Wie Dannecker mit Schiller, so war Ohmacht mit Klopstock befreundet, und ihm danken wir die treffliche, nach dem Leben modellierte Büste des großen Dichters. Wohl finden sich in Lübeck, Mainz, Rottweil, auch in der Walhalla Arbeiten von Ohmacht; doch seine Hauptthätigkeit gehört Straßburg, wohin er sich 1801 begeben. Dort war sein erstes Werk das Denkmal des bei Marengo gefallenen französischen Generals Desaix, welches die Rheinarmee auf der Rheininsel bei Straßburg errichten ließ. Von mythologischen Gegenständen behandelte er das Urtheil des Paris (für den Schloßgarten in Nymphenburg bei München), einen Neptun (für einen Landsitz bei Straßburg), eine Venus (die nach Lissabon gekommen) ꝛc. Inzwischen scheint er mit Vorliebe solche Aufgaben behandelt zu haben, welche dem Andenken geliebter und geehrter Männer galten. Dahin gehören vor allen die Denkmale in der Thomaskirche zu Straßburg. In dem ersten von Oberlin 1809 bis 1810 ist er einem Antriebe gefolgt, von welchem zu bedauern ist, daß er sich der neueren Kunst im Ganzen nicht mitgetheilt hat. Statt der Bildnißstatue, bei welcher der Künstler so oft auf unerquickliche Hindernisse (der Gestalt, des Costumes ꝛc.) stößt, hat Ohmacht das Bildniß des Verewigten in einem Medaillon angebracht, und als Hauptfigur zur Bezeichnung von Oberlin's Bedeutung die Muse der Geschichte aufgestellt. In ähnlicher Weise sind an demselben Orte die Denkmale des Historikers Koch, welchem die Stadt

1. Zeitr.

1. Zeitr. Straßburg, eine allegorische weibliche Figur von erhabener, ausdruckvoller Schönheit, den Eichenkranz reicht; ferner des Theologen Emmerich und des Arztes Reißeisen ausgeführt. In der Neuen Kirche sieht man von ihm das Denkmal des Dr. Blessig mit Christus unter den Kindern im Relief. Von ihm ist die Kolossalstatue Adolph's von Nassau im Dom zu Speier 1823 und die des Generals Kleber im Münster zu Straßburg, beides Zeugnisse der achtbarsten Bestrebungen, wahr zu sein, ohne der Naturnachahmung zu verfallen, und idealistischer Anschauung zu folgen, ohne leer oder manieriert zu werden. Seine Christusstatue aber zwischen zwei allegorischen Figuren in der neuen protestantischen Kirche zu Carlsruhe ist schwerlich geeignet, die bei Thorwaldsen's und Dannecker's Christus ausgesprochene Ansicht über das Vermögen der neuen Kunst, dem Christus-Ideal gegenüber, zu ändern.

J. Mart. v. Wagner. Zu den Meistern der ersten Periode muß noch Joh. Martin v. Wagner aus Würzburg gerechnet werden, geb. 1778, gest. zu Rom 1858. Eine in sich abgeschlossene Künstlernatur kann er kaum zu denen gezählt werden, die, ein gemeinsames Ziel vor Augen, der neuen Kunst die Wege bereitet haben. Fast sieht es wie ein Zufall aus, wenn er — was doch geschieht — mit ihnen zusammentrifft. Gebildet unter Füger auf der Wiener Akademie zum Maler, und für ein Gemälde „Aeneas, der die Venus um den Weg nach Karthago frägt" mit dem ersten Preis belohnt, in gleicher Weise von den Weimarschen Kunstfreunden ausgezeichnet für eine Zeichnung „Ulysses, der den Polyphem belauscht", fertigte er 1805 in Rom für den bayrischen Hof zwei große Oelbilder, „Die Helden vor Troja" und „Der homerische Götterrath" (jetzt im Schlosse zu Schleißheim), Werke, die man für akademische Vorschriften als Musterbilder aufführen könnte, und die fast

nur durch die Wahl des Gegenstandes auf eine eigenthüm- 1. Zeitr.
liche Sinnesrichtung des Künstlers schließen lassen. Diese
trat in Rom sehr bald hervor, zumal seit er sich von der Ma-
lerei ab- und der Bildhauerei zugewendet, wie man bereits
an seinen ersten Reliefs, dem Kampf der Centauren und La-
pithen an der Reitschule in München, und den Zeichnungen
zu Schiller's eleusischem Feste (gestochen von Ruschewey) sehen
kann.

Eingeführt durch die ausübende Kunst in's Studium
des Alterthums fand er hier sehr bald angemessene Ziele sei-
ner Thätigkeit. Roms Alterthümer wurden von ihm auf das
genaueste durchforscht; zweimal war er in Griechenland; was
in der Literatur — der alten und neuen — in naher oder
entfernter Beziehung zur Kunst steht, suchte er mit Eifer und
Verständniß auf; so sammelte er sich weitumfassende Kennt-
nisse und galt (zumal seit seinem Bericht über die äginetischen
Kunstwerke 1817) für den „gelehrtesten Künstler" der Neu-
zeit, war auch seit 1815 — freilich mit unbeschränktem Ur-
laub — Generalsecretair der Münchner Akademie. Großes
Verdienst hat er um die Kunstsammlungen des Königs Lud-
wig, indem er mit der Erwerbung der Aegineten, des barbe-
rinischen Fauns ꝛc. betraut war, und die ganze fast unver-
gleichliche Vasensammlung nicht allein angekauft, sondern
großentheils aus Scherben zusammengesetzt hat.

Sein künstlerisches Vermögen hat er bewährt in einem
3 F. hohen und 140 F. langen Relief: „Die Völkerwan-
derung", welches in acht Abtheilungen im Inneren der
Walhalla in einer Höhe von 45 F. angebracht ist. Von
Sonnenaufgang kommen die Völker; Helios und Phospho-
ros ziehen ihnen voran. Schaaren zu Roß, zu Wagen und
zu Fuß ziehen heran, gehen durch einen Fluß, machen Jagd

 auf wilde Thiere rc., doch herrscht Ruhe und Mäßigung in den Massen; noch sind sie nicht im Schwärmen. In der zweiten Abtheilung wird der Bildungszustand jener Völker geschildert. Während Einige mit Bemalen der Schilder beschäftigt sind, erklärt eine Druide die Kraft der Pflanze Visco; andere Druiden beschäftigen sich mit astronomischen Beobachtungen; ein Barde recitiert einen Heldengesang*); den Göttern wird ein Pferd geopfert, und eine Wahrsagerin verkündet aus dem Blute des Thieres zukünftige Dinge. Daran reiht sich die Darstellung eines Nationaltanzes. In der dritten Abtheilung bekommen wir einen Einblick in ihre politischen Verhältnisse. Wir sehen eine Nationalversammlung und die Erwählung eines Herzogs; sodann die Handelsverbindung der Ostseebewohner mit griechischen und phönizischen Kaufleuten. Die vierte Abtheilung zeigt den Uebergang deutscher Völker über die Alpen, die Kämpfe zwischen Bojorix und Scaurus, den Einfall der Cimbern und Teutonen unter Teutoboch und die Vernichtung der Römer bei Norcia. Dann folgt in der fünften Abtheilung die Schlacht des Civilis; die Erstürmung der römischen Lager am Rhein mit Mauerbrechern und die Eroberung der ihnen Zufuhr bringenden Flotte.

Mit diesem Relief, dessen Inhalt bereits in die christliche Zeitrechnung fällt, beginnt ein fast ganz neuer Geist der Behandlung; sichtbar lebendiger wird die Darstellung, alle Verhältnisse werden ebenmäßiger, die Formen durchgebildeter.

Die sechste Abtheilung enthält die Schlacht von Adrianopel; die Gothen unter Fridigern besiegen den Kaiser Valens. Durch Reitergefechte, Stadtbrand und Flucht der Ein=

---

*) Davon gibt das beigefügte Blatt eine Abbildung.

AUS DER VÖLKERWANDERUNG

wohner ist die Scene belebt. Die siebente Abtheilung bringt die Besitznahme Italiens durch die Westgothen unter Alarich und die Unterwerfung Roms. Da sind gefangene Römer und Römerinnen; knieend bietet Roma dem Sieger die Weltkugel, das Sinnbild ihrer bisherigen Herrschaft, und fügt Kriegscontributionen in kostbaren Gefäßen hinzu. Den Schluß bildet in der achten Abtheilung — mit einem Sprung über eine weite Zeitkluft — die Bekehrung der norddeutschen Volksstämme zum Christenthum: Bonifacius fällt die heilige Eiche, predigt das Evangelium und tauft die Heiden. Hieran schließt sich ein Festschmaus, bei welchem — eine noch größere Kluft überspringend — der Künstler mit seinen Gehülfen Schöpf, Pettrich und Prestel die Hauptpersonen sind.

Mit diesem Werke ist Wagner's künstlerische Thätigkeit bezeichnet. Es schließt sich im Styl nicht, wie die Werke Thorwaldsen's, an die Antike an, verfällt aber auch nicht in die Weise des Naturalismus oder gar der akademischen Convention. Ohne besonders ausgeprägte Eigenthümlichkeit ist es doch, namentlich in der zweiten Abtheilung, sehr lebendig in der Darstellung und mannichfaltig in der Gruppierung; ja in den Kämpfen steigert sich die Bewegung zu sichtbarem Schwunge, wie bei ganz friedlichen Bildern, z. B. dem Gesange des Barden, eine wohlthuende Ruhe die Scene beherrscht.

Nach dieser Arbeit, welche viele Jahre in Anspruch nahm, fertigte Wagner noch das Modell zu der „Bavaria victrix auf dem Siegeswagen mit dem Löwengespann", wonach das vergrößerte Bronzewerk auf dem Siegesthor in München ausgeführt worden. Bei demselben ist zu beklagen, daß der Künstler keine Gelegenheit gehabt, sein Werk in der Höhe zu sehen, für welche es bestimmt war; da ihm sonst das Mißver-

1. Zeitr. hältniß zwischen den niedrigen Thieren und der hochgestellten weiblichen Gestalt, mit der daraus fließenden Zusammenhangslosigkeit unerträglich gewesen sein würde. Auch läßt sich kaum annehmen, daß er vorausgesetzt hat, seine Gestalt werde der Stadt den Rücken kehren, weil er sie sonst unbedenklich besser motiviert und klarer durchgebildet haben würde.

Johann Gottfr. Schadow.

Von größerer Bedeutung und einer viel weiter reichenden Wirksamkeit ist ein anderer Zeit- und Kunstgenosse der beiden Vorgenannten, Joh. Gottfried Schadow aus Berlin. Eines Schneiders Sohn, geb. 1764, gest. daselbst 27. Jan. 1850 (seit 1788 Rector, später Director der Akademie), hat er sich zuerst unter Tassaert, aber seit 1781 in Rom nach den Werken der alten Kunst gebildet. Wenn aber Thorwaldsen an derselben Stelle sich das Verständniß der Natur und zugleich die dort herrschende Kunstform als Gesetz angeeignet, vor welchem andere Anforderungen nicht zur Geltung kamen, so lag für ihn die Stärke der antiken Kunst nicht in der Form, sondern in deren Naturwüchsigkeit, in ihrer vollständigen Uebereinstimmung mit ihrem Inhalt. Ausgerüstet demnach mit einem richtigen und feinen Gefühl für Natürlichkeit und Wahrheit, und mit genauer Erkenntniß der Macht der Wirklichkeit bei der Wirkung der Kunst im Großen, trat er der herz- und geschmacklosen Affectiertheit und falschen Grazie der unter Friedrich II. eingebürgerten französischen Kunst nicht mit dem Meißel des Phidias und Praxiteles, sondern mit einem ganz schlichten, fast voraussetzungslosen Natursinn entgegen, und brachte damit die Kunst wieder in das zu ihrer Entwickelung nöthige Verhältniß zur Natur. Dazu war Schadow bei aller ihn auszeichnenden Weltbildung ein guter Deutscher, ein sehr guter Preuße und ein sehr klar ausgesprochener Protestant; Eigenschaften, die ihn zum Gründer jener

ächtnationalen Kunst gemacht, die in Preußen ihren bestimm- 1. Zeitr.
testen Ausdruck gefunden.

Zwar folgte er noch bei seinem ersten öffentlichen Werke, dem Grabmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenkirche zu Berlin, dem herrschenden Geschmack in der Wahl des Ausdrucks, indem er die Gruppe der Parzen über dem Sarkophag anbrachte; aber mit dem Plan, der ihn unmittelbar danach und viele Jahre lang beschäftigte, ein Ehrendenkmal für den großen König zu errichten, trat er in eine neue, ihm eigenthümliche Richtung ein. Wohl wurde das Unternehmen für Berlin seiner Zeit trotz wiederholter Anläufe nicht zu Stande gebracht; dagegen hatte er das Glück, 1793 eine Kolossalstatue Friedrichs des Großen für Stettin in Marmor auszuführen, und dabei seine Ansicht über den Werth des Costümes zur Geltung zu bringen. Das Unplastische der Uniform kannten die Träger derselben genau, weßhalb man von oben herab römische Feldherrntracht für das Königsdenkmal verlangte. Schadow war der Meinung, daß das Gewohnte, selbst das Häßliche, wenn es nicht ohne Beeinträchtigung der Theilnahme des Herzens, beseitigt und ersetzt werden könne, beizubehalten, nur aber künstlerisch durchzubilden sei. Er stellte deßhalb den König in Uniform dar und gab ihm nur noch, zur Erzielung einer Massenwirkung, den Krönungsmantel um. Als er aber bald danach vom „alten Dessauer“ und dem General Ziethen Statuen für Berlin zu machen hatte, da setzte er dem Einen den kleinen Dreieck auf und gab ihm den Kommandostab in die Hand, und den Anderen lehnte er, die Rechte am Kinn, die Linke am Säbel, in der Husarenjacke an einen Baumstamm, und verzichtete zwar damit auf jede Bewunderung einer idealisirenden Phantasie, erntete aber dafür das Lob einer naturwüch-

1. Zeitr. stigen, volksthümlichen, aus der Zeit hervorgegangenen und mit ihr fortlebenden Kunst.

Für das 1794 vollendete Brandenburger Thor in Berlin modellierte Schadow das (12 F. hohe) Viergespann mit der (16 F. hohen) Siegesgöttin, das, in Kupfer getrieben, später nach Paris als Beute entführt und im Befreiungskrieg wieder erobert zum Sinnbild preußischer Vaterlandsliebe und Tapferkeit geworden.

Ich übergehe die große Anzahl von Bildnissen und Grabmonumenten, die unter seinen Händen entstanden, und erwähne nur, daß er 1802 die Büste Wieland's für einen Kaufmann Pearson in Riga, und später für (den damaligen Kronprinzen) Ludwig von Bayern die Büsten des großen Friedrich, von Wieland, Copernicus, Kant, Klopstock, Johannes v. Müller, Otto v. Guerike, Graf v. d. Lippe, Graf zu Stolberg, Kaiser Heinrich I., Otto I., Heinrich dem Löwen, Konrad dem Salier, Ferdinand von Braunschweig, Haller und Leibnitz, sämmtlich mit der Bestimmung, in der damals schon beabsichtigten Walhalla aufgestellt zu werden, in Marmor ausführte.

Aus Schadow's späterer Lebenszeit sind nur zwei größere Arbeiten zu nennen, sein Blücher für Rostock 1819, sein Luther für Wittenberg 1821. Die Rostocker, welche, dem Helden die doppelte Ehre der dichtenden und der bildenden Kunst zu erweisen, sich um eine Inschrift an Göthe gewendet, sahen sich gezwungen, diesem auch eine Einwirkung auf das Kunstwerk einzuräumen, wodurch Schadow seinerseits genöthigt wurde, Grundsätze zu opfern, denen er sein Lebelang mit glücklichem Erfolge angehangen: Der alte Feldmarschall Vorwärts wurde idealisiert! Die Linke am Säbel, in der Rechten den Commandostab, steht der Held in einer Tracht,

die an die Antike streift und doch moderne Andeutungen (z. B. Gamaschen!) hat. Eine Löwenhaut deckt den Rücken, der Kopf des Thieres die Brust. Eine beklagenswerthe Verirrung!

1. Zeitr.

Bei der Statue Luther's hatte Schadow vollkommen freie Hand. Er stellte ihn als den Verkünder des Worts, mit der Bibel in der Linken, im protestantischen Priesterrock dar. So steht der Reformator in kolossaler Größe in Erz gegossen unter einem gothischen Baldachin von Eisenguß auf dem Schloßkirchenplatz zu Wittenberg. *)

Seit dieser Zeit widmete sich Schadow vornehmlich kunstwissenschaftlichen Arbeiten, Untersuchungen über Knochen und Muskeln, und ihre Verkürzungen, über die Proportionen und über Nationalphysiognomien**), wobei er vornehmlich die Bedürfnisse der Kunstakademie vor Augen hatte, deren Pflege ihm anvertraut war. Einen vorzüglichen Schüler hat er gebildet, Emil Wolff in Rom.

Hier muß auch eines Bildhauers gedacht werden, nicht wegen eigenthümlicher Kunstschöpfungen, sondern wegen des besonderen Verdienstes, das er sich um gründliche Kunststudien durch seine Leistungen auf dem Gebiet der plastischen Anatomie erworben: das ist Joh. Martin Fischer, geb. 1740 zu Hopfen in Schwaben, gest. zu Wien 1820. Die

J. M. Fischer.

*) S. Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei mit historischen und artistischen Erläuterungen von Fr. Förster. 1825.

**) Polyklet oder von den Maßen des Menschen nach dem Geschlecht und Alter ꝛc. 1833. Die Nationalphysiognomie oder Beobachtungen über den Unterschied der Gesichtszüge und die äußere Gestaltung des menschlichen Kopfes, in Umrissen. 1834.

 berühmte „Fischer'sche Anatomie", aus mehren anatomischen Figuren in Lebensgröße bestehend, ist sein Werk.

Vierter Abschnitt.

Baukunst.

Weinbrenner. Thouret. C. v. Fischer. Langhans.

Mit der größten Entschiedenheit hatten in der Malerei und Bildnerei die Neuerungen sich kund gegeben; mit gleicher Bestimmtheit und vollem Verständniß war der Anschluß an das Alterthum und seine Kunstformen erfolgt. Der Baukunst standen ähnliche Kräfte nicht zur Verfügung, und wenn sie auch, gleich den Schwestern, sich Raths erholte bei der Antike, sie wußte doch die erhaltenen Lehren nicht in Fleisch und Blut zu verwandeln, die überkommenen Formen kritisch zu sichten und bei neuen Aufgaben harmonisch zu verwenden. Ohne demnach die verdienstlichen Bemühungen und achtungswerthen Leistungen in diesem Fach übersehen oder verkennen zu wollen, können wir sie doch nicht mit den Arbeiten von Carstens und Thorwaldsen auf gleiche Stufe stellen. Eines nur bleibt ihnen unangefochten: sie haben nichts mehr gemein mit der von den Franzosen erbettelten aufgeblasenen Geschmacklosigkeit, die am Ende des Jahrhunderts das Feld inne hatte.

Der Malerei und Bildnerei waren die ersten Helfer aus Norden gekommen; für die Baukunst werden wir nach Süddeutschland, nach Carlsruhe, Stuttgart und München gewiesen; während in Berlin, Dresden, Wien nur vereinzelte oder

gar keine Versuche gemacht werden, das alte Geleise zu verlassen.

1. Beitr.

F. Weinbrenner.

Friedrich Weinbrenner aus Carlsruhe, geb. 1766, gest. daselbst 1826, hatte auf einer Reise Carstens in Berlin kennen gelernt und von ihm den Anstoß erhalten, die Werke der alten Baukunst in Rom aufzusuchen und zu Vorbildern zu nehmen. Der Erfolg dürfte schwerlich den Erwartungen von Carstens entsprochen haben. Abgesehen von dem großen Werthunterschied altrömischer Bauten unter sich oder gar in Vergleich mit den griechischen, konnte von der bloßen Uebertragung von Tempelformen, von Giebeln, Säulen und Gesimsen, ohne Rücksicht auf Charakter und Bestimmung des aufzuführenden Gebäudes, kein Heil erwartet werden. Leerheit, Charakterlosigkeit und Monotonie mußten die Merkmale solcher Bauten werden, wie sie denn Carlsruhe in der katholischen und der protestantischen Kirche, im Rathhaus, mehren fürstlichen Wohnhäusern und einem ganzen, nach Weinbrenner's Plan ausgeführten Stadttheil darbietet. Aber Weinbrenner hatte doch das Auge wieder auf das Alterthum gelenkt, und das reichte hin, um die Künstler-Jugend auf neue Wege und zu eigenthümlicher Entwickelung zu bringen. Aus seiner Schule sind G. Moller in Darmstadt, Burnitz in Frankfurt, Arnold in Freiburg, Eisenlohr und Hübsch in Carlsruhe, Knapp in Rom, Haller in Bern, Chateauneuf in Hamburg hervorgegangen.

Nicolaus v. Thouret.

Nicolaus Friedrich v. Thouret aus Stuttgart, geb. 1767, gest. daselbst 1845, kann als ein künstlerischer Gesinnungsgenosse Weinbrenner's angesehen werden, indem auch er sich zunächst an die den römischen Bauwerken entnommenen Vorschriften hielt. Von Göthe nach Weimar berufen, leitete er den dortigen Schloßbau und führte das Thea-

1. Zeitr. ter auf, was als sein Hauptwerk gilt. In Stuttgart rühren eine große Anzahl bürgerlicher Bauten und Wohnhäuser, namentlich in der Königstraße, von ihm her, an denen nirgend ein Zug von Eigenthümlichkeit hervortritt. Seine letzte Arbeit war das Fußgestell zur Ehrenstatue Schiller's in Stuttgart.

Carl v. Fischer. Denselben Principien zugethan, vielleicht aber begabter als die Vorgenannten war Carl v. Fischer aus Mannheim, geb. 1782, gest. zu München 1820. Das Schauspielhaus in München ist sein Werk (und auch nach dem Brand von 1823 nach seinem alten Plan wieder aufgebaut). Der oft wiederholte Versuch, die Vorhalle des römischen Pantheons nachzuahmen, ist hier mit mehr Geschick als gewöhnlich gemacht worden, indem Fischer bei aller imponierenden Massenhaftigkeit des Säulenvorbaues doch den Hauptnachdruck auf das Gebäude gelegt hat. Uebrigens war es vornehmlich die Zweckmäßigkeit, welche Fischer bei seinen Bauten vor Augen hatte, und in Betreff der Schönheit beschränkte er sich auf möglichste Genauigkeit der als allein gültig anerkannten Formen.

Eine vereinzelte und doch höchst bedeutsame Erscheinung tritt in Berlin auf. Während man überall die Achtung vor der antiken Kunst auf die Baudenkmale Roms beschränkt, wurde im J. 1793 in Berlin das Brandenburger Thor nach dem Muster der Propyläen von Athen im altdorischen Styl aufgeführt. So sehr war Griechenland vergessen, daß kein Architekt bei der Wendung nach der antiken Kunst über Rom hinaus nach Rath und Hülfe sich umsah. Diesen Griff zuerst gethan und damit der Baukunst einen neuen Anstoß gegeben zu haben, ist der Ruhm des Erbauers vom Brandenburger Thor in Berlin, Karl Gotthard Langhans, geb.

K. Gotth. Langhans. 1733 zu Landshut in Schlesien, gest. zu Grüneiche bei Bres-

lau 1808. Das Thor ist fünftheilig und hat eine Colonnade von zwölf Säulen; der mittlere Eingang ist 18 F., jeder andere 12 F. breit. Die Säulen von 5 F. 8 Z. unterem Durchmesser sind 44 F. hoch, canneliert und mit dem ganzen Gebälk altdorischer Ordnung. Die Attika, die statt eines Giebels das Ganze krönt, ist in der Mitte, und zwar durch Stufen, bedeutend erhöht, und hier ist die Siegesgöttin mit dem Viergespann aufgestellt, von welcher oben bei J. G. Schadow die Rede war. Von beiden Enden des Thores treten im rechten Winkel Flügel vor, wie Tempel mit Säulenumgängen gestaltet, niedriger als das Thor, aber gleichfalls im dorischen Styl. Von allen monumentalen Bauwerken der Zeit erscheint dieses als das bedeutendste, da es dem herrschenden Geschmack an Ueberladungen mit der größtmöglichen Einfachheit und mit der strengsten Form entgegentrat.

1. Zeitr.

Zweiter Zeitraum.

Einleitung.

Große Veränderungen waren inzwischen in den Verhältnissen der europäischen Staaten und dem Leben ihrer Völker vor sich gegangen. Frankreich hatte seine junge Freiheit im Blute der eigenen Kinder ertränkt und hinter den Schaffotten das eiserne Scepter des Militair-Despotismus erhoben. Mit verheerender Gewalt ergossen sich seine Kriegsschaaren über die Nachbarländer, und vor dem Geist und dem Glück ihres schreckenvollen Gebieters sank alles in Staub, was sich ihm widersetzte und was sich ihm unterwarf. Am härtesten wurde Deutschland betroffen. Die Macht Oesterreichs wurde gebrochen, die tausendjährige Krone des deutschen Reichs in Stücke geschlagen, seine Völker wurden auseinander gerissen und ihre Staaten großentheils unter glänzenden Titeln in die äußerste Abhängigkeit vom Kaiser der Franzosen gebracht. Die junge und stolze Monarchie des großen Friedrich wurde auf's tiefste gedemüthigt und bis zur Ohnmacht geschwächt, ein Stück deutschen Landes nach dem andern Frankreich einverleibt, die Söhne unseres Landes wurden gegeneinander

und für fremde Eroberungszwecke in Kampf und Tod geführt. 2. Zeitr.
Nach einem zweiten Fall Oesterreichs und der vollkommenen Knechtung unserer Nation schien alle Hoffnung verloren und Deutschland ohne Zukunft. Aber der altgermanische Volksgeist war nicht erstorben, und gerad unter dem Druck der fremden Gewaltherrschaft erwuchs und erstarkte die Kraft zur Abwehr des unerträglichen Joches. Das ganze Volk stand auf und das Vaterland ward befreit! Gewiß! Die deutsche Geschichte wird wenige Blätter aus früheren Zeiten aufschlagen können, wo eine gleich tiefe und durchgreifende Erregung der Gemüther, eine so große Opferfreudigkeit des ganzen Volkes, eine so einmüthige Haltung Aller, ein durch so furchtbare Kämpfe errungener Rettungssieg verzeichnet wären.

Das waren die politischen Zustände und Erlebnisse Deutschlands zu Anfang unseres Jahrhunderts. Ihre Wirkung auf die feinere, geistige Atmosphäre des Volkes, auf die Felder der Literatur und der Kunst konnte nicht ausbleiben. Das gedrückte Gemüth sah sich nach Hülfe um, oder nach Trost, oder überhaupt nach einem Ausweg. Die Helden des Alterthums, deren Thaten bisher die Phantasie belebt, standen dem Nationalbewußtsein zu fern, um unser gesunkenes Volk aufrichten und seine Nerven stählen zu können; noch weniger mochte man bei Göttern der Fabel verweilen, wo man des Trostes und des Beistandes eines lebendigen Gottes bedurfte. So wandte man sich, um der kranken und schwachen Gegenwart aufzuhelfen, zu den Quellen der Kraft im eigenen Volke, zurück zu der Zeit, wo es groß und herrlich dastand und der Träger der Geschichte war, zu dem Mittelalter und seinen großen Kaisern, seinen kampfmuthigen Rittern und starken Bürgern, wie zu der langverklungenen Heldensage der Vorzeit. Und auf demselben Wege fand das

 unter der Schmach des Vaterlandes brechende Herz den Trost im Glauben an den allwaltenden Gott, der uns wohl oft geprüft, aber nie verlassen hatte; mehr noch demüthige Ergebung im Hinblick auf seinen eingeborenen Sohn, der alles Erdenelend bis zum bittersten Tode ohne Murren erduldet. Ja, es mußte bei Vielen je nach dem Maße ihrer Lebenskraft die Vorliebe für die Vergangenheit in eine wirkliche Flucht aus der Gegenwart bis in eine nur geträumte, aller Wirklichkeit und selbst der Möglichkeit bare Welt umschlagen, und die fromme Ergebung und Erwartung jenseitiger Seligkeit mit völliger Verleugnung der Rechte des Lebens und mit überirdischer kraftloser Schwärmerei enden.

So ward die Romantik aus dem Schooße der Zeit geboren, ausgerüstet mit der Macht, die gebrochene Kraft des Volkes an der Tapferkeit und den Tugenden seiner Väter neu zu beleben, und mit ihrem Glauben an Gottes Beistand Muth und Vertrauen wieder zu erwecken; aber auch mit der gefährlichen Neigung, Sinne und Verstand von der Gegenwart abzulenken, entfernt vom Licht und den Kämpfen des Tages in die Ruhe einer eng umfriedeten Dämmerung zu locken, oder auch in die mühelose Betrachtung eines allen Erdensorgen entrückten himmlischen Reiches zu versenken.

Diese Weltanschauung fand zunächst in der Literatur ihren Ausdruck durch die beiden Schlegel, durch Ludwig Tieck, Novalis und Wackenröder, sowie durch einige andere, minder bedeutende Dichter und Schriftsteller. Aug. Wilhelm Schlegel, geb. 1767 zu Hannover, gest. 1845 zu Bonn, gewann durch seine Uebersetzung Shakespeare's eine tiefeingreifende Wirkung, die er noch durch Verdeutschungen Calderon's und selbst Dante's, und durch Einführung ihrer dichterischen Formen erweiterte. Außerdem gewann er durch

A. Wilh. Schlegel.

Vorlesungen über Aesthetik, Literatur und Kunst, die er in verschiedenen größeren Städten hielt, Einfluß auf den Geschmack der gebildeten Gesellschaft. Ja, in eigenen poetischen Leistungen (aus den Jahren 1798—1803) gab er sich unverholen den mittelalterthümlichen, katholisierenden Gefühlsstimmungen und Ansichten hin, die er endlich in dem berühmten Gedicht: „Der Bund der Kirche mit den Künsten“ zusammenfaßte. — Noch bestimmter gingen Tieck und Wackenröder auf das neuaufgesteckte Ziel los. Ludwig Tieck, geb. 1773 zu Berlin, gest. ebendaselbst 1853, wendete sich, Stoff und Form der Alten geradezu vermeidend, ausschließlich dem Mittelalter, oder vielmehr einem Traumgeschlecht zu, und schloß mit seinem „Phantasus“ und „Octavian“ die Pforten der „wundervollen Märchenwelt“ auf. In den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ aber (ursprünglich und größtentheils von H. Wackenröder, geb. 1772 zu Berlin, gest. daselbst 1798), die bereits 1797 erschienen und „vornehmlich angehenden Künstlern und Knaben, welche die Kunst zu lernen gedenken“, gewidmet waren, trat er als Apostel des neuen mittelalterthümlichen Evangeliums auf, mit der Forderung andächtiger Begeisterung und kindlich frommen Christenglaubens als den Grundbedingungen der Kunst, sowie mit Geringschätzung der Regeln, der Kenntnisse, des Urtheils und der Wirkung auf die Sinne. — In „Sternbald's Wanderungen“ (1798) wurde im Helden selbst ein Musterkünstler nach obiger Art aufgestellt; und in den „Phantasien über Kunst“ (1799) ein Nachtrag zum „Klosterbruder“ gegeben. — Das war auch der Ton, den Novalis (F. L. v. Hardenberg, geb. 1772 zu Wiederstädt im Mansfeldischen, gest. 1801 zu Weißenfels) im „Heinrich von Ofterdingen“ und den „geistlichen Liedern“ mit so großem Er-

2. Zeitr.

Ludwig Tieck.

H. Wackenröder.

Novalis.

2. Zeitr. folg angestimmt, daß fortan eine Annäherung an antike Poesie und Kunst wie ein Abfall vom Christenthum angesehen wurde. — Inzwischen sollten sie Alle überboten werden durch

Karl Friedrich Schlegel. **Karl Friedrich Schlegel**, geb. zu Hannover 1772, gest. zu Dresden 1829, der den neuen Glauben in die unzweideutigste Form brachte und in der 1803 von ihm begonnenen Zeitschrift „Europa" allgemein auszubreiten nicht ohne Erfolg bemüht war. Er war einer der Ersten, welcher die Augen nach den Meisterwerken der alten deutschen Kunst lenkte, und namentlich hat er vor Anderen den Werth des Cölner Dombildes mit eingehenden und beredten Worten geschildert. Aber indem er sie, und zwar ohne kritische Scheidung, als die allein rechten Vorbilder christlicher Kunstübung hin- und sogar über die Werke der alten Italiener, geschweige denn über Rafael, Giulio Romano, Michel Angelo &c., „von denen aller Kunstverderb ausgegangen", stellte, gab er das Zeichen zu einer sehr bedenklichen Ueberschätzung. Nicht genug! Er warnte vor der griechischen Dichtkunst, und empfahl nur die romantische, christliche; als Zweck der Kunst stellte er „die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse" auf; Gemälde sollten „Hieroglyphen sein voll heiliger Mystik."*) — So ward der sinnigen Gemüthlichkeit, der gläubigen, demuthvollen Frömmigkeit vor dem Geist, der Kraft und der Schönheit die Palme des Ruhms und mit ihr der Seligkeit verheißen, und die Anwesenheit von L. Tieck und F. Schlegel in Rom 1803—1805 hat nicht wenig zur Ausbreitung des neuen Evangeliums beigetragen.

Es war natürlich, daß diese bis in ein fehler- und krank-

---

*) Vergl. Europa II. S. 143—145. I. 2. S. 13, wo noch manches steht, was man nicht für ernstlich gemeint halten möchte.

haftes Aeußerste getriebenen Ansichten und Einwirkungen der 2. Zeitr.
schönen Literatur auf die bildenden Künste einen Gegensatz
hervorrufen mußten. Er stellt sich heraus in jenen großen
und ehrenwerthen Anstrengungen, welche in Weimar unter
dem Vortritt von Göthe zur Förderung künstlerischer Thätig- Göthe.
keit gemacht wurden. Mit den „Propyläen" wurde (1800)
ein Organ geschaffen für Vertretung der aus der classischen
Kunst geschöpften Ansichten; in Verbindung damit stand ein
Verein von Kunstfreunden, welche bestimmte Kunstaufgaben
stellten und mit Verheißung von Prämien die Künstler Deutsch-
lands zum Wettbewerb aufforderten. Mit der Wahl des
Stoffs hielten sie sich an das Alterthum, namentlich an Ho-
mer. Ueber Auffassung und Ausführung gab Göthe so tref-
fende Fingerzeige, daß man sie als unumstößliche Kunstgesetze
betrachten kann. Sehr abweichend von den romantischen Un-
terweisungen legt Göthe den Hauptwerth eines Kunstwerks
auf die „Erfindung." „Es wird als das höchste, entschie-
denste Verdienst angerechnet werden (heißt es im Ausschrei-
ben, Propyläen II. 1. S. 169), wenn die Auflösung der Auf-
gabe schön gedacht und innig empfunden ist, wenn alles bis
auf das geringste motiviert sein wird, wenn die Motive aus
der Sache fließen und Gehalt haben. Die naiven Motive
werden allemal vor den bloßen Verstands- oder wissenschaft-
lichen Motiven den Vorzug erhalten, weil sie mehr interessieren
und auf das Gemüth wirken. Nach der Erfindung wird
hauptsächlich der Ausdruck, das ist das Lebendige, Geistreiche
der Darstellung, in Betracht gezogen. Alsdann erst die Zeich-
nung und Anordnung, weil dieses Dinge sind, die schon mehr
von der Wissenschaft, als vom angeborenen Talent abhangen.
Bei Licht und Schatten soll vornehmlich auf die Massen ge-
sehen werden. Den Künstler, welcher die Beleuchtung bedeu-

2. Zeitr. tend zu machen weiß, schätzen wir vorzüglich. Willkührliche, manierierte Beleuchtung, Schlagschatten ohne sichtbare Ursache, wodurch der Künstler blos dem Bedürfniß abhilft, oder vielmehr seine Dürftigkeit zu erkennen gibt, und wäre der Effect noch so groß, kommen als Fehler in Anschlag."

Man hätte glauben sollen, daß diese Worte allein hinreichend gewesen wären, die gesundesten Kräfte anzuziehen, und daß in ihnen die sicherste Gewähr für ein vollkommen richtiges Urtheil gegeben gewesen. Nicht das Eine, noch das Andere! Unter den von den Weimarschen Kunstfreunden mit Preisen gekrönten Künstlern hat kaum ein Einziger einen hervorragenden Namen gewonnen, die mehrsten sind im Dunkel der Unbedeutendheit geblieben; der wirkliche Genius aber, der an den geheiligten Kreis heranzutreten gewagt, war nicht erkannt worden: Cornelius.

Aber nicht allein, daß dem wohlmeinenden Verein und der trefflichen Kunstansicht das praktisch-richtige Urtheil fehlte, so zeigte sich zugleich, daß gegen die Strömung der Zeit auch die höchste Weisheit ohne Gewalt ist. Die Romantik war mit voller Berechtigung auf dem Schauplatz der Geschichte erschienen, und die Verhältnisse hatten sie zur Herrscherin über die Gemüther gemacht. Sie überwand ihre Widersacher und ging über ihnen hin, oder sie gewann sie; wie ja selbst Göthe den Bemühungen Bertram's und der Brüder Boisserée um eine Sammlung altcölnischer und altniederdeutscher Gemälde, die sie aus Schutt, Vergessenheit und Verachtung gerettet, die größte Theilnahme, Zustimmung und Bewunderung widmete (Kunst und Alterthum am Rhein und Main I.) und den Gedanken der Vollendung des Cölner Domes mit Wärme erfaßte.

Auch lös'te sich die Romantik — wie Viele auch in ihre

Irrgärten sich verlieren mochten — nicht ganz in jene nebelhafte Schwärmerei ihrer ersten Verkünder auf. Mit der Freude an den alten festen Städten und stolzen Ritterburgen erwuchs die Lust an den Großthaten der Geschichte. Aus dem Staub der Bibliotheken wurden die alten Heldenlieder an's Licht gebracht, und die mächtigen Gestalten der Nibelungen und ihre gewaltigen Thaten und Schicksale schlossen eine ganz andere, als die wundervolle Märchen-Welt, oder die Cellen des Klosterbruders auf, und rissen die Jugend gesunden Blutes mit sich fort. Aber es fehlte dem deutschen Volke auch in der Gegenwart der Dichter nicht, der ein ächter Sohn der Romantik, seine Vergangenheit ihm groß und schlicht, treu und wahr vorführte, Hoffnung, Selbstvertrauen, Thatenlust zu wecken, Lebensfrische und Gesundheit der Jugend zu sichern, und mit der Wärme des Herzens das Licht im Kopf zu wahren; das ist Ludwig Uhland, geb. 1787 zu Tübingen, dessen „Herzog Ernst von Schwaben" und „Ludwig der Bayer" nebst so vielen Romanzen und Balladen wie ein frischer Bergluftzug durch die in Nebel gehüllten Thäler der Schwärmer für das Mittelalter drang.

2. Zeitr.

Ludwig Uhland.

Nach diesem flüchtigen Einblick in die allgemeinen Verhältnisse, Gemüthsstimmungen und Geschmacksrichtungen wenden wir uns wieder zu unserer besonderen Aufgabe, der Kunst.

Erster Abschnitt.

Das Verhältniß zu den Akademien und zu den Künstlern des ersten Zeitraums.

Wollen wir von einem neuen Zeitabschnitt in der Geschichte der Kunst unserer Tage sprechen, so haben wir zweierlei in's Auge zu fassen: das Verhältniß dieser zweiten Neuerung zur ersten, und sodann zu der noch bestehenden altakademischen Weise.

Was das letzte betrifft, so standen noch alle Kunstlehranstalten in Deutschland unter der alten Herrschaft, und jede neue Bestrebung wurde mehr oder minder als Auflehnung oder als Talentlosigkeit behandelt.

Friedrich Georg Weitsch.

In Berlin stand Friedrich Georg Weitsch, geb. 1758 zu Braunschweig, gest. 1828 in Berlin, an der Spitze der Akademie. Von seinen zahlreichen Arbeiten im Fach der Bildniß-, Historien- und Schlachtenmalerei hat sich keines dem Gedächtniß der Geschichte eingeprägt; er hielt fest an den Ueberlieferungen des akademischen Studiums, ohne übrigens viel Gelegenheit zu haben, mit Entschiedenheit gegen Neuerungen aufzutreten. Irgendwie ausgezeichnete Talente (mit Ausnahme J. G. Schadow's, s. o.) standen ihm nicht zur Seite. — Anders war es in Dresden, wo die Schule David's sehr energische Vertreter hatte und die Lehren der Caracci's als Canon galten. Als der einflußreichste von ihnen

Joh. Friedrich Matthäi.

muß Joh. Friedrich Matthäi, geb. 1777 zu Meißen, gest. 1845 zu Dresden, genannt werden. Zu seinen Hauptwerken gehören „Der Tod des Aegisthos" 1807, „Christus

unter den Kindern" 1812, und „Der Tod des Kodrus" 1827, sämmtlich ausgezeichnet durch das, was sich mit Fleiß und Gewissenhaftigkeit in der Kunst lernen läßt, aber ohne Beziehung zu Phantasie und Gemüth. — Neben ihm wirkte Traugott Leberecht Pochmann aus Dresden, geb. 1762, gest. daselbst 1830, in ganz gleicher Richtung, nur mit schwächeren Kräften. Sein Hauptbild, die Grazien, denen Amor die Gewande entwendet, 1803, kam nach Weimar; seine Sappho 1804, sein Narciß 1808, sein Johannes auf Patmos ꝛc. scheinen verschollen. — Bedeutender erscheint Ferdinand Hartmann aus Stuttgart, geb. 1770, seit 1807 Professor, seit 1824 Director der Akademie zu Dresden, gest. 1842. In dem von den Weimarschen Kunstfreunden 1799 ausgeschriebenen Wettbewerb hatte er mit einer Zeichnung, Helena von Venus und Amor zu Paris geführt, den ersten Preis erlangt, und in der That Sinn für richtige und poetische Motive gezeigt. Die späteren Arbeiten indeß gehen nicht über die gewöhnlichen akademischen Leistungen hinaus, obwohl sie mehrfach Beifall fanden. Sein zur Schlacht stürmender „Aeneas" kam nach Petersburg, „Eros und Anteros", deßgleichen „die Marien am Grabe Christi" nach Dessau. Er wählte gern seine Gegenstände aus der griechischen Heroensage; doch sieht man von diesen Gemälden, von denen namentlich „Theseus, der dem Oedipus die geraubte Tochter Antigone zuführt", 1816 großes Aufsehen erregte, keines an öffentlichen Orten. — Außer Graff und Grassi, welche beide mehr dem früheren Zeitraume angehören, wirkte mit den Genannten noch gleichzeitig, obschon in sehr abweichender Richtung an der Dresdener Akademie Gerhard Kügelgen aus Bacharach am Rhein, geb. 1772, ermordet zu Dresden 1820. Er huldigte dem Phantastisch-Religiösen, suchte durch überirdische

2. Beitr.

Traugott Lebrecht Poch-mann.

Ferdin. Hart-mann.

Gerhard Kügel-gen.

2. Zeitr. Lichteffecte, durch weiche Formen und süße Mienen seine schwachen Compositionen zu heben und durch Ueberschwänglichkeit der Darstellung auf das Gemüth einzuwirken. Seine Gemälde sind großentheils nach Rußland gekommen; eines der einfachsten und besten, „Der verlorne Sohn“, ist im Museum zu Dresden.

In Düsseldorf, und seit 1806 in München, leitete die Kunstbildung Peter v. Langer, geb. zu Calcum 1756, gest. zu München 1824, einer der erbittertsten Widersacher der neuen Kunstbestrebungen, was um so mehr zu beklagen ist, da er vorzügliche Kenntnisse in der Kunst und als Lehrer ausgezeichnete Gaben besaß. In der Studienkirche zu München ist eines seiner besten Bilder, „Christus, der die Kinder segnet“, das indeß weder auf Wahrheit des Ausdrucks, noch auf Schönheit der Form Ansprüche erheben dürfte. Doch erscheint er noch immer bedeutend, namentlich in einer den Niederländern abgelauschten malerischen Behandlung, neben seinem Sohn und Schüler und Helfer an der Akademie, Robert v. Langer, dessen Arbeiten mit ihrer geistlosen Süßigkeit und ihrem ganz vergeblichen Aufwand von Handfertigkeit einen wahrhaft peinlichen Eindruck machen. — An den Akademien von Prag und von Wien sah es nicht besser aus; denn dort bestimmte Bergler, hier Füger (von denen im ersten Zeitraum die Rede war), die Wege der Kunstbildung.

Peter v. Langer.

Rob. v. Langer.

Bei diesem Zustand der deutschen Kunstbildungsanstalten war für junge, aufstrebende Talente von eigenthümlichem, mehr oder minder klarem Wollen eine Förderung ihrer Entwickelung nicht zu erwarten, ja kaum ein Haltpunkt geboten. Und so geschah es, daß sie unverabredet, aber wie durch einen gemeinsamen Anstoß getrieben, die heimischen Kunstschulen und die Heimath selbst verließen, und nach Rom zogen, um

unter dem Einfluß einer schönen Natur und der Herrlichkeit der alten Kunst, zugleich unabhängig von den Ge- und Verboten akademischer Kunsttyrannen, gestärkt aber durch die Gemeinschaft der Gesinnung und Bestrebungen, wie in der Richtung des Geschmacks, das rechte Ziel zu finden und zu erreichen.

2. Zeitr.

Fragen wir aber nach dieser Gesinnung, nach diesen Bestrebungen und Geschmacksäußerungen, so treffen wir nicht nur auf einen Gegensatz gegen den Geist des akademischen Herkommens, sondern auch — wenigstens theilweis — gegen die Neuerer, die den Kampf mit demselben zuerst aufgenommen und ausdauernd bestanden hatten.

Verh. zu Carstens, Thorwaldsen ꝛc.

Mit der Wahl des Stoffs wie der Vorbilder hatten sich Carstens, Thorwaldsen und Genossen an das Alterthum gewendet, und von den Neueren an diejenigen, die ihm zunächst gekommen, an Rafael und Michel-Angelo. Die Ideen von Vaterland, Ritterthum, Religion waren — wenn auch vorhanden — doch neben einer freien, poetischen Welt- und Lebensanschauung ohne gestaltenden Einfluß. Der Umschwung der Zeit und die veränderten Verhältnisse hatten die Gemüther mit engeren Grenzen umzogen und von dem fernen Alterthum zur Einkehr im näheren Mittelalter bewogen. Hier nun wurden die Heilquellen gesucht für die gesunkenen Kräfte wie des Lebens so der Kunst, und mit dem Trunk aus dem romantischen Brunnen wurden die Augen aufgethan, und man erkannte Schönheiten, an denen Jahrhunderte theilnahmlos vorüber gegangen; ja man sah sie mit aufgeregten Sinnen selbst in den Mängeln. Hand in Hand mit der Bewunderung der gothischen Baukunst ging die Vorliebe für altdeutsche Malerei, und wie man sich zuerst an die Meisterwerke der niederdeutschen Schulen, oder an Dürer und Holbein ange-

 schlossen, so wandte man sich in Italien an die bis dahin kaum des Blicks gewürdigten Malereien aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Hier wie dort war es die große Naivetät der Darstellung, der Reichthum und die Lebendigkeit der Motive, die aus der Wärme der künstlerischen Empfindung hervorgehende Beseelung aller Gestalten; was zur Nacheiferung reizte, wobei es denn nicht fehlen konnte, daß man im Eifer auch die besondere Ausdrucksweise, die einzelnen Kunstformen, ja selbst die Unvollkommenheiten und Gebrechen der alten Werke gelegentlich mit als vorbildlich und maßgebend betrachtete.

Von ganz besonderer Bedeutung aber wurde die veränderte Wahl des Stoffs für die Darstellungen. Von der antiken Dichtkunst hatte man sich zur romantischen Dichtkunst gewendet, von der Mythologie zum Christenthum. Ich habe schon oben gezeigt, wie nothwendig diese Wendung in der Stimmung der Zeit lag. Aber für die Künstler hatte sie noch eine besondere Folge. Man hatte sich dem Mittelalter in die Arme geworfen; man hatte seine Formen, seine Farben, seine Stoffe angenommen; man mußte nun folgerichtig auch in seine Gedanken und Anschauungen eingehen; denn das Kunstwerk, wie es ist, ist der feinste Ausdruck des Geistes der Zeit. Es wurde früher schon bemerkt, daß die höchste künstlerische Begabung den Einfluß jenes Zeitgeistes nicht ersetze, und daß selbst Thorwaldsen nicht im Stande gewesen, eine Götterstatue mit dem Gefühl der antiken Plastik zu durchdringen. War es ein unklares Gefühl, war es bewußte Erkenntniß von der Wahrheit dieser Thatsache — man mußte bald finden, daß die Kunst, die man sich zum Leitstern erwählt, in dem innigsten Lebensverband mit dem Glauben des Mittelalters gestanden, daß sie ein unmittelbarer Ausfluß des Katholicismus sei,

und daß man deßhalb zur Erreichung desselben Zieles sich 2. Zeitr.
nicht auf die Kraft der Imagination oder gar des wählerischen Verstandes verlassen dürfe, sondern jenen Glauben einfach zu dem seinigen zu machen habe. Es versteht sich, daß diese tiefere Bedeutung des Uebertritts vieler deutschen Künstler in Rom zur katholischen Kirche nicht das alleinige Motiv gewesen, wie auch Viele zur altdeutschen Fahne sich hielten, ohne sich selbst halten zu können. Der doppelte Irrthum, welcher jenen Uebertritten zu Grunde liegt, ist sammt seinen nachtheiligen Folgen nicht unschwer zu erkennen. Die Gesammtanschauung kann man sich nicht aneignen, und so wenig Thorwaldsen zu Gunsten seiner Kunst zum Polytheismus zurückgreifen konnte, so wenig konnte ein Bürger des neunzehnten Jahrhunderts sich die Augen des vierzehnten einsetzen lassen.

Der That gebrach die Naturwüchsigkeit. Der zweite Irrthum war: das, was der mittelalterlichen Kunst in Uebereinstimmung mit den herrschenden Ideen gelungen war, diesen selbst zuzuschreiben, anstatt der Macht der Uebereinstimmung; woraus von selbst die Achtung vor den herrschenden Ideen unserer Zeit und die gestaltende Kraft fließen mußte, die die mittelalterliche Kunst so groß gemacht. Wir werden sehen, wie der gesunde Sinn einiger bevorzugter Geister und glückliche Verhältnisse die Nachtheile verhütet, oder wenigstens gemindert, die aus jenem Uebermaß romantischer Neigungen kommen mußten.

War nun mit dieser Richtung ein klar ausgesprochener, obschon nicht gerade feindlicher Gegensatz gegen die Meister der ersten Periode dargethan, in denen ungeschwächt der Geist des Protestantismus, und — waren sie Katholiken, der Katholicismus nicht mit Nachdruck wirkte, so mußte derselbe in

2. Zeitr. viel grelleren Farben gegen die Vertreter der alten Schulbegriffe sich offenbaren. Zu den hieraus entstehenden Anfeindungen von Seiten der Künstler gesellte sich in weitesten Kreisen die Abneigung einflußreicher Kunstfreunde, wie des Publicums, das sich in die Rückkehr auf einen längst überwundenen Standpunkt, wie man die Bewegung ansah, nicht oder nur theilweis finden konnte.

Daß man namentlich in Weimar nicht sonderlich erbaut war von den römisch-deutschen Kunstbestrebungen, war nach allen Vorgängen ebenso natürlich, als jenen nachtheilig. Hier war es vornehmlich Heinrich Meyer aus der Schweiz, Künstler und Kunstgelehrter, Mitherausgeber der Winckelmann'schen Werke und der vertraute Freund Göthe's, der mit der Schärfe seines Urtheils und der Unbiegsamkeit seines Vorurtheils den Stab über „die Rückkehr zur Geschmacklosigkeit" brach. Selbst Göthe, empfänglich für jede Aeußerung eigenthümlicher Kraft und von seinem hohen Standpunkt weit schauend und überschauend, verfolgte — entweder beirrt durch einzelne ihm zu Gesicht gekommene Ausschreitungen und Verkehrtheiten talentarmer Nachtreter und Nachahmer von Aeußerlichkeiten, oder auch aus Mangel an wirklichem Kennerblick und selbstständigem Urtheil — die neuen Kunsterscheinungen immer mehr mit Mißtrauen, als mit Gunst.

Heinrich Meyer.

Unter diesen Umständen war es für die junge deutsche Kunst in Rom, vertreten durch die besten Talente, die die Zeit hervorgebracht, vom größten Werth, daß dort ein Mann von hoher wissenschaftlicher Bedeutung und allgemeiner Bildung, ausgezeichnet durch ein feines Gefühl für Kunst und durch feurige Vaterlandsliebe, wie durch Humanität und Religiosität, aber vollkommen frei von den Anwandlungen der mystischen Romantik, als preußischer Gesandter auf einen einfluß-

reichen Posten gestellt, ihr als Freund aus vollem Herzen zu- gethan war. Dieß ist Barthold Georg Niebuhr, Sohn des berühmten Reisenden Karsten N., geb. 1776 zu Kopen- hagen, gest. 1831 zu Bonn, der Verfasser der „Römischen Geschichte.“ Sein Haus in Rom war der Mittelpunkt der deutschen Künstler; hier fanden sie Anregung und Unter- stützung und vorkommenden Falls ein kräftiges Fürwort.

2. Zeitr. Barthold Georg Niebuhr.

Zweiter Abschnitt.

Die Romantiker.

Malerei.

Overbeck. Cornelius. W. Schadow. Ph. Veit. J. Schnorr ꝛc.

Es war im J. 1810 und der nächstfolgenden Zeit, daß sich eine Anzahl jüngerer deutscher Maler, welche ihr Genius auf die neu eröffneten Wege der Romantik geführt, aus ver- schiedenen Gegenden Deutschlands, aber ohne Verabredung, in Rom zusammenfanden und dort — unabhängig von außen und gestärkt durch Gemeinschaft der künstlerischen Denk- und Anschauungsweise — für den mit Liebe und Be- geisterung erwählten Beruf sich ausbildeten. Aus den obigen Mittheilungen über den Stand der Akademien in Deutschland würde allein schon die Wahl der entlegenen Hochschule sich erklären, wenn nicht Rom hundert andere Anziehungskräfte in die Waagschaale zu legen gehabt hätte. Die bekanntesten jener Künstler sind Overbeck, Cornelius, die Brüder Veit, Schnorr, Pforr, Fohr, die Brüder Schadow, die Brüder Oli- vier, L. Vogel und C. Vogel, u. m. A., unter denen die bei-

den zuerst Genannten als die bedeutendsten allgemein anerkannt sind. Und wie wir gesehen haben, daß der Geist der Romantik in zwei verschiedenen Weisen der Dichtkunst sich geoffenbaret, in einer weichen und in einer starken Tonart, in einer mehr religiösen und gebundenen, und in einer mehr patriotischen, freien und selbstständigen Stimmung des Gemüths, so traten diese beiden Richtungen auch in der bildenden Kunst neben einander auf, und zwar mit ganzer Entschiedenheit in ihren beiden obersten Vertretern, in Overbeck und Cornelius.

Friedrich Overbeck.

Friedrich Overbeck, Sohn des Dichters Chr. Adolf O., geb. zu Lübeck 1789, dankt die ersten Kunstanregungen einem trefflichen großen Altargemälde, der Passionsgeschichte in der Greveraden-Capelle der Domkirche seiner Vaterstadt, welches dem H. Memling zugeschrieben wird. Zugleich bestimmte dieses Werk auch in Betreff der Auffassung und Darstellung und anfänglich selbst der Formengebung die Richtung, in welcher er sein Kunst-Ziel suchte. Für seine künstlerische Ausbildung wandte er sich 1808 nach Wien, mußte aber bald die schmerzliche Erfahrung machen, daß das, was er in der Kunst anstrebte, auf der dortigen Akademie und unter Füger's Leitung nicht zu erlangen sei. Und da er nun den akademischen Vorschriften (in der Art den Act zu zeichnen oder Compositionen zu machen), ohne mit seiner innersten Natur in Widerspruch zu gerathen, sich nicht fügen konnte, wurde er mit mehren Anderen, die zu ihm hielten, von der Akademie ausgeschlossen. In dieser Lage war der Umgang mit mehren gleichgesinnten Freunden, mit Franz Pforr aus Frankfurt a. M., Wintergerst aus Elwangen, Sutter aus Wien, L. Vogel aus Zürich, vornehmlich aber der ermunternde Zuspruch des um viele Jahre älteren E. v. Wächter aus Stuttgart, der

um jene Zeit aus Rom nach Wien gekommen, für Overbeck von großem, ja entscheidendem Werthe. 1810 ging er in Begleitung mehrer seiner Freunde nach Rom.

Ausgerüstet mit außerordentlichen künstlerischen Gaben (er zeichnete z. B. einen Act nach der Natur frei und fehlerfrei mit der Feder!), fest in seiner Richtung, dabei anspruchslos, mild und bescheiden, ja man möchte sagen demüthig, liebevoll gegen Jedermann, zog er Alle an und ward, ohne es zu wissen und zu wollen, der Gründer und der Mittelpunkt der neuen Schule. In ihm fanden die Lehren Schlegel's den reinsten Wiederhall, den vollkommensten Ausdruck. Nicht allein, daß er nur den christlich-religiösen Darstellungen seine Kunst widmete (und sein Leben lang daran unverrückt festgehalten hat), so erkannte er auch in religiöser Hingebung die erste unerläßliche Bedingung, in der gläubigsten Frömmigkeit die nachhaltigste Quelle der Kunst. Dazu genügte ihm das ererbte und, wie ihm vorkam, durch die Reformation verkürzte Glaubensgut nicht mehr, und er trat, um in den Vollbesitz aller Güter der alten, großen Meister seines Berufs und in den Vollgenuß aller Quellen, aus denen sie Lebenskräfte für ihre Werke geschöpft, zu kommen, zu Pfingsten 1813 aus der protestantischen Kirche in die katholische zurück. Ich habe die Folgerichtigkeit dieses Schrittes, den alsbald viele seiner Freunde und Bekannten gleichfalls thaten, oben bei Beleuchtung der romantischen Wege darzuthun versucht. Wenn nicht Alle an demselben Ziele anlangten, so war es, weil — wie ich ja besonders hervorgehoben — außer Friedrich Schlegel und Wackenröder auch Ludwig Uhland die Saiten der romantischen Harfe, und zwar in der starken Tonart, gerührt.

Overbeck bewohnte in Rom eine Celle des Klosters S. Isidoro, und da dasselbe noch mehr solcher Räume zur

 Verfügung hatte, so wurden sie bald von den deutschen Freunden eingenommen, die hier in stiller Abgeschiedenheit so recht nach den „Phantasien eines frommen Klosterbruders“ ein durch Kunst, Freundschaft und Religion geheiligtes, bei aller Beschränktheit äußerer Mittel höchst beglücktes Leben führten. Das Refectorium war ihr gemeinsamer Studiensaal, in welchem sie nach dem Modell und nach Gewändern mit gegenseitiger Dienstleistung zeichneten; Bilder malte Jeder in seiner engen Celle; die Küche diente Allen gemeinschaftlich zur Selbstbereitung des einfachen Mahles.

Overbeck malte zu der Zeit den „Einzug Christi in Jerusalem“*), ein Bild, das er schon in Wien angefangen, aber erst nach zehn Jahren, und zwar für Baron v. Rumohr vollendete, der es der Vaterstadt des Künstlers unter der Bedingung überließ, daß sie den von ihm gezahlten Kaufpreis von 800 Scudi noch einmal, aber an Overbeck zahlte, worauf man in Lübeck mit Freuden einging, und das Gemälde in der Marienkirche aufstellte.

Die edle, uneigennützige Handlung V. Rumohr's steht übrigens nicht vereinzelt im Leben Overbeck's. Von den mancherlei Beweisen der Achtung, die man dem mit Talent reich, aber mit irdischen Gütern spärlich versorgten Künstler gab, will ich nur einen anführen. In dem Tagebuche des Künstlers, aus welchem es mir vergönnt ist, Einiges mitzutheilen, findet sich Folgendes unter'm 16. Decbr. 1811: „Ich schrieb gerade an S., als es klopfte und Frl. R. in großer Hast und Freude hereintrat und mir ankündigte, daß sie mir etwas Angenehmes zu sagen habe. Dann zog sie einen Brief hervor, und nachdem sie erzählt hatte, daß sie vor Kurzem an die Königin (Caroline) von Bayern über mich und

*) Gestochen von D. Spekter.

meine Arbeiten geschrieben habe, las sie mir daraus die Worte[2] Zeitr.
vor: „„„Von dem Maler O. wünschte ich und bitte ich Sie, mir ein Bild zu bestellen; und mit dem Preise seien Sie nicht gar zu gewissenhaft! denn wenn man etwas Schönes erwartet, läßt man sich die Kosten nicht reuen!"""" — Ich war so sehr von Freude überrascht, daß ich fast keine Sylbe herauszubringen vermochte. Das ist mehr, als ich mir je hätte träumen lassen! Das kann der Grund zu meinem künftigen Glücke sein! Gesegneter Tag! Deiner will ich zeitlebens gedenken, und den Herrn preisen, so oft ich mich dieses Tags erinnere! — Den 20. Decbr. schrieb ich nach Lübeck. Welche Freude! Nun kann ich die Aeltern auf einmal ganz der fernern Sorge um mich entladen. Dieß ist der so lang ersehnte Zeitpunkt. Nun bist Du also endlich, oder vielmehr schon ein Mann, ein unabhängiger Künstler, der in seiner Werkstatt frei wie ein König über das unendliche Reich der Phantasie herrscht und sich selber eine schöne Welt schafft." —

Was nun das Gemälde des Einzugs Christi in Jerusalem betrifft, so tritt uns Overbeck's ganze Eigenthümlichkeit in der Anlage und allmählichen Entfaltung entgegen. Hier zeigt er sogleich die Richtung seines Talents, dem das Sanfte, Zarte und Innige in der Kunst näher liegt, als das Gewaltige, Großartige oder gar das Böse; dem der Ausdruck frommer Hingebung und stiller Seelenseligkeit besser gelingt, als der thatkräftiger Entschlossenheit; dem aber vor Allem der Sinn für Schönheit in hohem Grade und in immer steigender Vervollkommnung eigen geblieben. Nur einmal, soviel ich mich erinnere, hat er in früherer Zeit dem Haß fest in's Auge gesehen, in der Zeichnung der Kreuztragung *) im Thorwaldsen-Museum zu Ko-

*) Gestochen von Pflugfelder.

2. Zeitr. penhagen, wo er die Schlechtigkeit und Gemeinheit mit fast Dürerischer Schärfe charakterisiert hat. — In seinen Compositionen ist er einfach, klar, die Haupthandlung in Hauptmassen hervorhebend und richtig bezeichnend. Wo er indeß den Anforderungen der Schönheit in Haltung und Bewegung entgegenkommt, ist er nicht ganz frei vom Schein der Absichtlichkeit. In den Formen folgte er anfänglich altdeutschen, bald aber altitalienischen Mustern, an deren größerer Reinheit und Einfachheit er den eigenen Styl sich gebildet, welchem er ohne Wandel sein Lebelang treu geblieben, wie der Richtung der Gedanken, denen er zum Ausdruck dient. Durch Naturanschauung und Studium der Kunst gebildet ist seine Formengebung doch, bei allem Verständniß der Construction der Theile, allgemein, von Zufälligkeiten frei und in den Linien vorherrschend weich und glatt, was namentlich den Gewändern oft ein wenig-natürliches Ansehen gibt.

Von großer Bedeutung ist bei Overbeck die Weise der Ausführung. Wie ihm schon dem akademischen Act gegenüber ein scharf gezeichneter, die individuellen Formen bestimmt angebender Umriß wichtiger war, als die Illusion der Rundung bei conventionell gestalteten Gliedmaßen, so legte er auch im Malen auf weiche und täuschende Abrundung so wenig Gewicht, daß die Zeichnung sogar hart und trocken erscheint. Die Farbe aber benutzte er nur als Mittel, die Gegenstände deutlicher zu sondern und dem Ganzen eine Stimmung aufzuprägen, nicht aber, um dem Gemälde den Schein der Wirklichkeit zu geben. Und hiemit erhalten wir Aufschluß über einen Grundzug in der Kunst Overbeck's und der neuen Schule überhaupt. Man hat ihr vielfältig den Vorwurf gemacht, daß sie — sei's aus Mangel an Talent, oder an Fleiß und gutem Willen — den unerläßlichen Anforderungen an

ihre Kunst nicht genügt, daß sie nicht modellieren (abrunden) und nicht malen gelernt. Andere, Wohlmeinende, haben sie deßhalb mit der Beschränktheit ihrer Hülfsmittel, ja sogar mit der Enge der Cellen von S. Isidoro zu entschuldigen gesucht. Die Dinge liegen etwas anders. Es ist bekannt, daß alles Machwerk in der Kunst, wodurch eine täuschende Nachahmung der Natur bewirkt wird, am leichtesten in die Augen fällt, und daß es nach dem Maßstab der Meisterschaft, womit es gehandhabt wird, die Aufmerksamkeit großentheils oder auch ganz auf sich zieht. Der Inhalt aber jedes ächten Kunstwerks ist von solcher Bedeutung, daß ihm allein Sinne und Seele des Beschauers gehören sollen, und daß die starke Betonung der Aeußerlichkeiten seine Wirkung beeinträchtigt. Darum, um die Theilnahme der Beschauer von dem Unwesentlichen (Täuschung, Naturnachahmung, Licht- und Farbenwirkung rc.) auf das Wesentliche, die Auffassung, Darstellung, auf Charakteristik und Ausdruck, auf Schönheit und Styl der Formen zu lenken und dabei zu erhalten, hat die neue Schule mit Besonnenheit und klarer Absicht sich fern gehalten von jener Hingabe an die äußerlichen Mittel der Kunst, die im besten Fall zum Virtuosenthum führt, das von Bewunderung rasch übersättigt und durch seine Leerheit gelangweilt, zu wollüstigem Sinnenreiz oder zum Entsetzen greifen muß, um nur wieder Theilnahme für seinen Inhalt zu gewinnen. Eines nur läßt sich bemerken: daß die neue Schule in der löblichen Absicht, die bewundernde Aufmerksamkeit nicht auf die Mittel der Darstellung lenken zu wollen, zuweilen so weit gegangen, daß das Auge, von fühlbaren Mängeln beunruhigt, nicht am Gegenstande selbst haften bleiben kann; womit denn wider Wollen und Erwarten ganz dieselbe Wirkung hervorgebracht ist, die man vermeiden wollte.

2. Zeitr.

Overbeck besitzt ein äußerst klares und bestimmtes Anschauungsvermögen und eine sehr feste und geschickte Hand, welche beide es ihm möglich machen, seine Compositionen gewissermaßen nur niederzuschreiben. Dennoch arbeitet er sehr langsam, um seinen Werken die größtmögliche innere und äußere Vollendung zu geben. Obschon für Frescomalerei durch einen feinen Farbensinn und technische Fähigkeiten besonders ausgerüstet, zieht er doch die Oelmalerei vor, die ihm größere Freiheit in Betreff der Zeit gibt, und vielleicht auch seinem Triebe nach ausführlicher Behandlung mehr entspricht. Seine Gegenstände wählt er ausschließlich aus dem Gebiete der christlichen Religion und Legende. Er ist mit seinem ganzen Gemüth in seinen Werken, und eine Aufgabe, bei der er nicht so und mit voller Ueberzeugung verweilen könnte, würde er nie lösen. Die Mythologie verabscheut er als „Abgötterei" und verurtheilt deßhalb die ganze antike Poesie und Kunst. Dieser Zug abgeschlossener Subjectivität, den er, wie manchen anderen, mit Fra Beato Angelico gemein hat, gibt allen seinen Werken das eigenthümliche Gepräge der Innigkeit und Wahrhaftigkeit; man sieht seinen Gestalten an, daß sie keinen Schmerz und keine Freude, keine Reue und keine Seligkeit, keine Liebe und keine Andacht äußern, die er nicht vorher in tiefster Seele empfunden und immer fortempfindet. Und so sind seine Kunstschöpfungen in einem noch strengeren Sinne als bei Anderen Zeugnisse seines Lebens und seiner Gesinnung; freilich aber auch um eben dieser Ursache willen durch seine Subjectivität beschränkt, und oft, namentlich bei allen Darstellungen der Größe und Leidenschaft, wegen der bei ihm vorherrschenden Unsinnlichkeit, ohne hinlängliche Kraft und trotz aller Wahrhaftigkeit, fast zur Unwahrheit vergeistigt, wenigstens entkörpert.

Das früheste seiner ausgeführten Werke ist der o. e. Einzug Christi in Jerusalem. Man sieht an diesem merkwürdigen Bilde, wie sehr es dem Künstler darauf ankam, das Ereigniß sich wirklich zu vergegenwärtigen und den mannichfaltigen Eindruck desselben zu schildern. Dazu reichte der jugendlichen, überreichen Phantasie der Raum des Vordergrundes nicht hin, Mittel- und Hintergründe wurden mit Figuren ausgefüllt, und bis in die entferntesten Winkel dringt das Hosianna der Menge und der belebende Geist des denkenden Künstlers. Da ist keine Gestalt, die nicht ihren besonderen Ausdruck hätte, von den neidischen Pharisäern bis zur andächtig frohen Mutter, von dem jubelnden Unverstande bis zu dem seiner Göttlichkeit bewußten Erlöser auf der Eselin, oder von den glaubenerfüllten Jüngern hinter ihm bis zu dem Kinde auf der fernen Stadtmauer. Im Mittel- und Hintergrunde herrscht noch Unsicherheit der Anordnung, der Form und des Ausdrucks, und erst weiter nach vorn, namentlich bei den Aposteln, erhalten sie volle Bestimmtheit. Nach dem Vorbild älterer florentinischer Meister, die lebende Personen in ihre Bilder einzuführen pflegten, läßt auch Overbeck sich und seine Freunde dem Zuge folgen. Auffallender sind Stellen, in denen er aus der eigentlichen Stimmung fällt, und wo er einzelne Figuren nach dem Beschauer sehen läßt, und damit von der Handlung lostrennt.

2. Zeitr. Einzug Christi.

Ein zweites Oelgemälde aus früher Zeit (1812), „Christus bei Martha und Maria"*), besitzt der Maler Vogel in Zürich; ein drittes, „Die Anbetung der Könige", war im Besitz der Königin Caroline von Bayern, die es, wie früher erzählt wurde, 1811 bei ihm hatte bestellen lassen.

Christus bei Martha und Maria. Anbetung der Könige.

*) Lithogr. von Oeri.

2. Zeitr. Beide sind gleich ernst, fast streng in der Auffassung, aber in beiden macht sich des Künstlers Vorliebe für anmuthige Bewegungen bemerkbar. Ersteres zeichnet sich noch durch den besonderen Einfall aus, daß darin Michel Angelo und Rafael als Petrus und Johannes auftreten. In der Landschaft sieht man die Vorgänge aus der Parabel vom barmherzigen Samariter.

1811 war Peter Cornelius nach Rom gekommen, und sehr bald hatte sich zwischen ihm und Overbeck, mit dem er vorher weder mündlich, noch schriftlich im Verkehr gestanden, das innigste Freundschaftsverhältniß gestaltet. Bald darnach waren auch Phil. Veit und Wilh. Schadow gefolgt und in den Bund eingetreten. Das erste Denkmal ihrer gemeinsamen Richtung und Bestrebungen bewahrt Rom: die Fresken im ehemaligen Palazzo dei Zuccheri auf dem Monte Pincio, die der königl. preuß. Consul Bartholdi in einem Zimmer des dritten Stockwerks durch die genannten vier Künstler ausführen ließ. Bartholdi hatte freilich nichts gewünscht, als einige leichte Arabesken, allein Cornelius, an den er sich deßhalb gewandt, und der sich schon längst nach einer Gelegenheit zu einer monumentalen Malerei gesehnt hatte, wußte ihn durch seine Begeisterung, wie durch sein und seiner Freunde uneigennütziges Anerbieten, das Werk gegen Bezahlung der Gerüste, Maurer, Farben und Lebensbedürfnisse ausführen zu wollen, zu bestimmen, das Zimmer mit historischen Darstellungen ausmalen zu lassen. Die Freunde bestimmten sich für die alttestamentliche Geschichte Joseph's und Overbeck wählte „Die Verkaufung Joseph's"*) und „Die sieben magern Jahre".**) Das Ereigniß machte großes Aufsehen; seit Mengs war in Rom nicht mehr in Fresco ge-

Verkauf. Josephs. Sieben magere Jahre.

*) Lithogr. von Deri. **) Gestochen von C. Barth.

malt worden. Obschon nur von Wenigen mit theilnehmen- der Achtung angesehen, ja sogar mit dem Spottnamen der „maestri della maniera secca“ von den Römern ausgezeichnet, führten die Freunde — wenn auch nicht ganz seufzerlos, doch — in jugendlicher Herzenslust das übernommene Werk gegen alle Schwierigkeiten der erst zu erlernenden Technik und zur Freude ihrer Gönner, wie zur großen Ueberraschung ihrer Gegner zu Ende. Neidlos, wie er Thorwaldsen's Genius anerkannt, trat Canova auch hier mit seinem gewichtigen Urtheil lobend auf und wirkte thatsächlich günstig für die neue Schule. Der Kronprinz Ludwig von Bayern besuchte die Künstler fleißig bei ihrer Arbeit und fand hier die erste Anregung zu mancher seiner späteren großen Kunstunternehmungen. Noch steht das Zimmer in alter, einfacher Schönheit da, ein Wallfahrt-Ziel der Künstler und Kunstfreunde aller Nationen, und wem für die neue deutsche Kunst ein Herz im Busen schlägt, der wird ihr Bethlehem darin erkennen und ehren.

2. Zeitr.

Dieses erste Auftreten der deutschen Künstler in Rom war von entschieden günstigem Erfolg begleitet. Durch Canova's Vermittelung wurden Frescomalereien im Vatican angeordnet und deutsche Künstler (namentlich Ph. Veit) zur Betheiligung gezogen. Bedeutender aber war die Anerkennung, die den neuen Bestrebungen und ihrer romantischen Richtung von einer anderen Seite kam. Ein römischer Großer, der Marchese Massimo, faßte (1817) den Entschluß, seine Villa in der Nähe des Laterans mit Darstellungen aus den drei größten italienischen Dichterwerken, der „göttlichen Komödie“ des Dante, dem „rasenden Roland“ des Ariosto und dem „befreiten Jerusalem“ des Tasso al fresco ausmalen zu lassen, und übertrug diese Arbeit drei Künstlern der neuen

2. Zeitr. deutschen Schule, Cornelius, Overbeck und dem nun auch in Rom angekommenen Kunst- und Gesinnungsgenossen Jul. Schnorr. Diesem fiel der „rasende Roland“ zu; für Cornelius, der „die göttliche Komödie“ übernommen, aber sehr bald an der Fortführung des Werks durch andere Aufträge gehindert war, trat Philipp Veit, und für diesen nach Beendigung der Decke Jos. Koch ein. Overbeck hatte „das befreite Jerusalem“ gewählt. Er malte in die Mitte der Decke die allegorische Gestalt des befreiten Jerusalems*); dann Sofronia mit Olinto auf dem Scheiterhaufen, von Clorinde befreit**); die Taufe der Clorinde durch Tancred, der sie vorher tödtlich verwundet; Rinaldo und Armide auf der Zauberinsel; die Ankunft der Erminia bei den Hirten; ferner den Engel Gabriel, wie er Gottfried von Bouillon zum Kreuzzug ermahnt; den Bau der Belagerungsmaschinen vor Jerusalem und den Kampf der Gildippe mit Argant. Die noch fehlenden drei Bilder überließ er später dem Maler Führich aus Prag. Overbeck ist sich in diesen Gemälden nicht ganz gleich; einige derselben, wie die Figur des befreiten Jerusalems, auch der im Kampfe mit Argant erfolgte Tod der Gildippe in den Armen ihres Gemahls Odoardo, gehören zu seinen vorzüglichsten Werken. Im Ganzen ist der ohnehin weiche Tasso noch weicher aufgefaßt, als er ist; bei aller Schönheit der Zeichnung, dem edlen Styl aller Formen, der vortrefflichen Weise zu colorieren und zu malen, kann man sich einer gewissen Unbehaglichkeit nicht erwehren, die ihren Grund in nichts, als in der Dürftigkeit einiger Compositionen (Erminia bei den Hirten, die Befreiung von Sofronia und

Das befreite Jerusalem.

---

*) Gest. von Ruschewehh.

**) Der Carton bei v. Quandt in Dresden, gest. von A. Krüger.

Olinto) und — wenn ich so sagen darf — in der Lautlosigkeit sturmbewegter Ereignisse hat. 2 Zeitr.

Von dem, was in Overbeck in jener Zeit noch unentschieden geblieben, gibt ein Gemälde, das er kurz nachher ausgeführt, Rechenschaft, seine „Italia und Germania"*) in der Neuen Pinakothek zu München. Es sind zwei Jungfrauen (halbe Figuren) in freier Landschaft, von denen die eine, blonde, der anderen, brünetten, vertraulich zuzureden scheint. Daß Italien und Deutschland gemeint seien, und daß beide sich auf das Verhältniß zweier sich ausschließenden und doch unzertrennlichen Neigungen im Künstler selbst beziehen, das sagt er in einem Briefe an den früheren Besitzer, Herrn Wenner in Frankfurt, ohne inzwischen damit vollkommene Aufklärung über das mysteriöse Bild zu geben. Zu den früheren Werken Overbeck's gehört auch die Erweckung des Lazarus**) bei Herrn v. Mayer in Frankfurt, wo der Moment und die verschiedene Wirkung des Wunders auf die Anwesenden mit großer dramatischer Bestimmtheit wiedergegeben ist.

Italia u. Germania.

Erweckg. des Lazarus.

Die trauliche und dringliche Zusprache der blonden Jungfrau auf dem oben erwähnten Bilde ist bei der sinnigen, zweifelnden Schwester ohne Erfolg geblieben: Overbeck ist in sein deutsches Vaterland nicht zurückgekehrt; Italia hat in seinem Herzen die Ueberhand behalten. Nur einmal kam er mit Cornelius zum Besuch über die Alpen zurück (1831). Der Jubel der Künstler bei seiner Ankunft in München, in welchen Tausende von den Bewohnern der Stadt bei seinem Einzuge, der einem Triumphzug glich, einstimmten; das heitere und herr-

*) Lith. v. N. Hoff, und auch von C. Kauffmann.
**) Lith. v. F. S. Maier.

2. Zeitr. liche Fest, das ihm am Starenberger See bereitet wurde, konnten ihm als Beweise gelten, daß er daheim in gutem Gedächtniß lebe. Er hat seine Heimath in der ewigen Stadt gefunden, und wirkt dort als Professor an der Accademia di S. Luca, außerdem aber in strenger Zurückgezogenheit als thätiger Künstler, sowie mit seinem, trotz aller Milde außerordentlich bestimmten Wort gegen jedes Gebahren der „Afterkunst."

Predigt des Johannes. Christus die Kinder segnend.

Um das Jahr 1826 fertigte Overbeck zwei Zeichnungen, die Predigt des Johannes*) und Christus die Kinder segnend**), welche eine allgemeine, ungetheilte Freude hervorriefen, um so mehr, als man darin eine Steigerung seiner künstlerischen Kräfte wahrnehmen mußte. Daß der Maler der Anmuth Kindernaturen zu schildern und sein frommer Sinn ihr Verhältniß zum Heiland, ihre Unschuld, ihr Vertrauen, ihre Blödigkeit anschaulich zu machen wissen würde, konnte nicht überraschen; daß er aber den Eindruck, den die Bußpredigt des Johannes auf die unbußfertigen und hartherzigen Juden machen mußte, mit aller Schärfe der Charakteristik darzustellen vermöchte, hätte man nicht leicht von ihm erwartet. Die Gemüthszustände der Pharisäer, das Insichversinken, das Widerstreben-Wollen und Nichtkönnen, selbst die offene Beschämung, sind mit ergreifender Wahrheit gezeichnet; wogegen die Gestalt des Predigers in der Wüste, und noch mehr die einiger Zuhörer rechts, in gleicher Kraft nicht empfunden sind. — Bis zur Kühnheit steigert sich seine Phantasie in der Himmelfahrt des Elias***) (1827), die wie ein

*) Lith. von Winterhalter.

**) Lith. von J. Völlinger (auch von Leibnitz und von Winterhalter).

***) Gest. von Ruschewey.

Vorgang im Ungewitter und Sturm genommen ist: zwei Engel leiten die vier schnaubenden, stampfenden Rosse; mit ausgebreiteten Armen und nach oben gewendetem Kopfe sitzt der Prophet, von Lichtglanz umgeben, im Wagen; der Mantel fällt von seinen Schultern, ein Zeichen für den tief unten auf der Erde knieenden Elisa.*)

2. Zeitr.

Aus dieser, wo nicht aus noch früherer Zeit ist eine heilige Familie, ein Oelgemälde mit fast lebensgroßen Gestalten von großer Schönheit und Anmuth, in der Neuen Pinakothek in München.**) Das Christkind, auf einem Lamme sitzend und von der Mutter gehalten, segnet seinen Spielcameraden. Den Hintergrund bildet eine heitere Landschaft. Wenn irgendwo, so hat Overbeck mit diesem Bilde sich Rafael zum Vorbilde genommen, und zwar nicht nur in der Auffassung des Gegenstandes im Allgemeinen, sondern ganz besonders in der Anordnung, in den Bewegungen und selbst in den Linien, ohne indeß im mindesten unselbstständig zu werden.

Im Jahr 1829 folgte Overbeck der Einladung der Franciscanermönche in S. Maria degli Angeli bei Assisi, um an der Vorderseite der Betcapelle des h. Franz (innerhalb des darüber erbauten großen Domes) ein Gemälde al fresco auszuführen. Er wählte dafür „Das Wunder der Rosen" oder „Die Indulgenz des Heil. Franciscus".***) Die Legende erzählt, daß diesem Heiligen durch vom Himmel fallende Rosen sein Gebet um Ablaß für die sündigen Menschen gewährt wurde. In Overbeck's Bild sehen wir den Heiligen in dringendem Gebet mit weit ausgebreiteten Armen neben

Indulgenz des H. Franciscus.

*) Lithogr. von C. Koch.
**) Gest. von Felsing.
***) Lith. von C. Koch.

2 Zeitr. dem Altar knieen; zwei Engel hinter ihm und zwei Klosterbrüder an der anderen Seite des Altars scheinen sein Gebet unterstützen zu wollen. Oben in Wolken erscheint ihm der Heiland, die Mutter zur Rechten, auf deren Fürbitte er (obschon nicht ganz ohne Bedenken) die Bewilligung ausdrückt. Ein Chor von musicierenden Engeln umgibt schwebend die hochheiligen Gestalten. Auf dem Altar und am Boden liegen Rosen zerstreut. Es darf erwähnt werden, daß das Bild, das mehr als ein anderes von Overbeck im Geiste der altflorentinischen Schule gedacht und gemalt ist, mit der Capelle, an der es haftet, verschont und gut erhalten geblieben, als im J. 1832 ein Erdbeben die Kirche bedeutend beschädigte und namentlich die Kuppel in einen Schutthaufen verwandelte.

In einer Reihenfolge von Zeichnungen zur biblischen Geschichte, die er für Frl. Linder fertigte, und die wahrscheinlich in das Museum zu Basel gekommen*), entfaltete Overbeck seine eigenthümlichen Vorzüge auf's glänzendste. Vor allem bei der „Erweckung von Jairi Töchterlein" ist es dem Künstler gelungen, die vollkommenste dramatische Wahrheit mit den reinsten und einfachsten Formen eines strengen historischen Styls der Zeichnung zu verbinden. Die Milde und Hoheit des Heilandes, die Wiederkehr des Bewußtseins im Kinde, die staunende, dankende Freude der Aeltern, die stufenweis verschiedene Theilnahme der Apostel sind unübertrefflich wahr und sprechend ausgedrückt. — Die gleiche Empfindung belebt ein Bild vom Tode des heil. Joseph, der im Schooße Christi ruhend und unter seinem Segensspruch und dem Gesang der Engel im Himmel, wie

Jairi Töchterlein.

Tod Joseph's.

*) Lith. wurden von Koch: Christus als Knabe im Tempel und die Erweckung von Jairi Töchterlein.

dem Gebet der Mutter Maria sanft entschlafen ist. Auch dieses Gemälde, das nur eine Umschreibung des Spruches: „Selig sind die in dem Herrn sterben!" sein will, ist wahrscheinlich im Museum zu Basel. — Weniger glücklich, ja eigentlich als abmahnendes Beispiel einer zu großen Hingebung an die süßlichen Phantasien des Mariencultus erscheint mir die Vermählung der heil. Jungfrau (1819 bis 1836) im Besitz des Grafen Raczynski, wobei schwebende Engel Blumengewinde halten, knieende Engel Geige und Zither spielen und Hymnen singen, das Brautpaar aber und der Priester nur Wehmuth und äußerste Zurückhaltung ausdrücken.

2. Zeitr.

Vermählung der h. Jungfrau.

In die dreißiger Jahre fällt das große Gemälde: „Der Bund der Kirche mit den Künsten"*), in welchem die von den romantischen Dichtern zuerst hervorgerufenen Anschauungen ihre vollkommen abgerundete und durchgebildete sichtbare Gestalt erhalten. Das Gemälde befindet sich in der Galerie des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a. M., der Carton dazu in dem Museum zu Carlsruhe. Es war die Absicht Overbeck's, den Entwickelungsgang der Kunst unter dem Einfluß der christlichen Religion im Bilde zu zeigen. Der räumlichen Abtheilungen desselben in die Tiefe bedient er sich zur Bezeichnung der Zeitfolge, und zwar so, daß er den entlegeneren Anfang in den Vorgrund, und die uns näher liegenden Erscheinungen (also uns selbst mit) in den Hintergrund stellt, eine Weise der Auffassung, nach welcher die Anfänge als das Bedeutendste hervorgehoben werden sollen. Außerdem zerfällt das Bild in eine obere und eine untere Abtheilung, deren erstere uns den christlichen Himmel aufschließt,

Bund der Kirche mit den Künsten.

*) Gest. von Sam. Amsler.

2. Zeitr. unter welchem die Kunst in mannichfaltigen Erscheinungen sich offenbart.

Die Mitte dieser oberen Abtheilung nimmt die heilige Jungfrau mit dem Fleisch gewordenen Wort, dem Segen spendenden Christuskinde ein, und indem sie das „Magnificat" niederschreibt, vertritt sie zugleich die christliche Poesie, die Quelle, aus der alle anderen Künste schöpfen, die neben ihr dargestellt sind: die Musik durch David, die Architektur durch den Evangelisten Johannes mit dem Grundriß des himmlischen Jerusalems, die Sculptur durch Salomon mit dem Modell des ehernen Meeres vor dem Tempel, die Malerei durch den Evangelisten Lucas. Zu beiden Seiten sitzen die Heiligen des Alten und des Neuen Bundes, von jenen Moses und Aaron mit der Bundeslade, Noah mit der Taube, Josua und Melchisedech, Abraham mit Sara und Isaak, Joseph mit der Garbe, dabei Jacob; zu hinterst Adam und Eva. Auf der Neutestamentlichen Seite sieht man zuerst die Evangelisten, Apostel und Diakonen, die Kirchenväter, Martyrer und andere Kirchenheilige, wie Thomas von Aquino ꝛc., die heiligen Jungfrauen und Ordensstifter, zuletzt St. Helena mit dem Kreuze Christi in sichtlicher Beziehung zu Adam und Eva gegenüber.

Die untere Abtheilung soll uns in verschiedenen Gruppen die Geschichte der christlichen Kunst unter dem Schutze der geistlichen und weltlichen Macht vorführen. Den Vorgrund rechts nimmt die Architektur ein: gestützt auf einen Orientalen, erklärt der deutsche Baumeister der Stephanskirche zu Wien den rings um ihn versammelten Jüngern und Gehülfen, in denen man Engländer und Franzosen, Spanier und Italiener zu erkennen hat, den Plan einer Basilica. Es ist sehr schwer, in der Kunstgeschichte irgend einen Anhalt-

punkt für den dieser Gruppe zu Grunde liegenden Gedanken zu finden; es sei denn der ganz allgemeine Satz, daß der germanische Kirchenbau in einem folgerichtigen Zusammenhang mit byzantinischer und spätrömischer Architektur stehe. Hinter dieser Gruppe steht ein Papst mit Musiknoten in der Hand, ein Bischof neben ihm, Beide mit gen Himmel gerichteten Blicken, auf den Ausgang und das Ziel der Kunst hinzudeuten; vor ihnen steht Erwin von Steinbach mit dem Plan des Straßburger Münsters, dem Brunelleschi eine zurückhaltende Aufmerksamkeit schenkt, während Bramante belehrend auf einige deutsche Baumeister zu wirken sucht. — Links ist die Gruppe der Bildhauer: von lernbegierigen, wie es scheint mehrentheils deutschen Jüngern umgeben, bezeichnet Niccola von Pisa die Reliefs eines altchristlichen Sarkophags als nachahmungswerthe Vorbilder, gegenüber den verächtlich an den Boden geworfenen Fragmenten einer zerschlagenen antiken Statue. Hier geräth freilich Overbeck in der Befangenheit seiner kirchlichen Weltanschauung in geraden Widerspruch mit der offen daliegenden, unbezweifelten Thatsache der Geschichte. Niccola Pisano, weit entfernt, aus altchristlichen Quellen zu schöpfen für die Herstellung der Kunst, nahm die alten Götterbilder zu Vorbildern für seine Madonnen und Heiligen und copierte sogar einen bärtigen Silen von einer griechischen Vase ganz getreu als Hohenpriester bei der Darstellung Christi im Tempel. — Hinter Niccola steht bewundernd niederblickend der Kaiser mit Schwert und Lorbeerzweig, mit Schutz und Lohn, der Kanzler neben ihm. Weiter zurück haben sich Lorenzo Ghiberti, der Vertreter schöner Formengebung, Luca della Robbia der religiösen Mystik und Peter Vischer der getreuen Naturauffassung, zusammengestellt. — Zwischen den beiden Gruppen der Baukunst und der Bildnerei in der Mitte

2. Zeitr. des Bildes sitzen zwei Mönche, Meßbücher mit Miniaturen betrachtend, um auf die Anfänge der christlichen Malerei hinzuweisen. Beiläufig! auch unbekümmert um die Geschichte, die uns in den Mosaiken und Wandgemälden der Kirchen sowohl die Traditionen der alten Kunst, als die Vorboten einer neuen Zeit aufstellt. Ueber diesen nun, in verschiedenen Abtheilungen, sind die Hauptgruppen der einzelnen Malerschulen aufgeführt. Die ganze linke Seite im Mittelgrunde nimmt die toskanische und römische ein. Sinnend sitzt Michel Angelo auf dem Fragment eines antiken Frieses; Luca Signorelli scheint ihn aufmerksam zu machen auf die Aussprüche des Sängers der göttlichen Komödie, der zu den Künstlern getreten. Ganz allein und in die Weite schauend, steht Rafael inmitten der Anderen; aber auf ihn schauen Ghirlandajo, Masaccio und Perugino (und doch hat er von ihnen gelernt!), während Francesco Francia und Fra Bartolommeo sich zu Dante wenden, dem auch Giotto, Orcagna und Symon von Siena zuhören. — Auf der rechten Seite sieht man in befreundetem Gespräche Fiesole, Van Eyk, Benozzo Gozzoli und Memling; ferner Albrecht Dürer mit A. Mantegna, und Lucas von Leyden, zu denen auch Marc Anton und Martin Schongauer treten; weiter rechts auch Schoreel in Pilgertracht. — In der Mitte des Bildes steht ein Springbrunnen, der das Streben der Kunst nach oben andeutet (es ist nur leider! ein künstliches beim Springbrunnen), und in dessen oberen Becken der Himmel, im unteren aber außerdem die irdischen Gegenstände sich abspiegeln. Am unteren stehen die Meister der Naturwahrheit in der Kunst, die Venetianer Giovanni Bellini und Tizian, und betrachten das Spiegelbild zweier Knaben im Wasser; zu ihnen treten Carpaccio und Pordenone mit dem sinnlich heiteren Correggio; am oberen

in der Haltung eines Lehrers Leonardo und neben ihm auf- merksame Schüler und Holbein. Im Hintergrunde rechts sieht man einen angefangenen Dom, vor welchem ein Paar fromme Schwestern wandeln, und weit hin über Burgen und Berge, über Land und Meer.

2. Zeitr.

In Bezug auf Schönheit und Klarheit der Anordnung wird dieses Gemälde von keinem anderen Werke Overbeck's und auch von wenig neueren überhaupt übertroffen; auch in den Formen ist der Eindruck der Schönheit weit überwiegend. Dagegen herrscht eine fühlbare Monotonie und Leblosigkeit in den Motiven und Geberden, was beim Eingehen auf die Einzelheiten die Theilnahme schwächt, anstatt sie zu steigern. Es ist aber mit seiner kirchlichen Begeisterung, mit seinem verklärenden Idealismus, und selbst mit der Gewalt, die der Geschichte angethan wird, das vollkommenste und sprechendste Denkmal der neuen romantischen Kunst in der Richtung des „Klosterbruders."

Noch vor Beendigung dieses großen Werkes erhielt Overbeck von seiner Vaterstadt Lübeck den Auftrag, ein Gemälde nach eigener Wahl für eine der dortigen Kirchen zu fertigen, und er wählte die Klage um den todten Christus. Grad ausgestreckt am Boden liegt der heilige Leichnam, die Passionswerkzeuge neben ihm; rechts sitzt Maria Jacobi mit verbundenem Kopf und drückt die geschlossenen Hände schmerzvoll an's Kinn. Die Mutter des Heilands hält knieend mit großer Innigkeit und Zartheit die Linke des Sohnes; Johannes neben ihr neigt sich zu ihr und ihm; seine gefalteten Hände sinken und lösen sich. Magdalena kniet zu Häupten Christi, beugt sich über ihn und preßt die in einander gefalteten Hände an die rechte Seite ihres Halses. Ueber ihr steht Nicodemus mit dem Salbengefäß und wendet sich

Klage um Christus.

2. Beitr. mit dem Ausdruck männlich-stiller Theilnahme zur Seite. Hinter ihm sehen wir Lazarus, den Freund Christi mit seinen Schwestern. In gedankenschwerer Erinnerung an die eigene Auferweckung lehnt er sich an den Felsen, der nun dem Retter zum Grabe dienen soll; trauernd sitzt Maria, die Schwester, auf einem Stein daneben, das Haupt auf den Arm gestützt; aber mit jammernd ausgebreiteten Armen tritt Martha zu ihnen. Die Landschaft ist in einem lichten leichten Ton gehalten, während die Färbung der Gestalten sehr tief gegriffen ist. Dieses Gemälde, das an Innigkeit und Wahrheit der Empfindung, an Größe und Reinheit des Styls und an Wärme und Harmonie der Stimmung schwerlich von einem neueren Werke übertroffen wird, befindet sich in der Marienkirche zu Lübeck.

Nach diesem beschäftigte den Künstler eine Arbeit, der er sich — wenn dieß möglich gewesen — mit noch größerer Liebe hingab, als irgend einer früheren. Es war dieß eine Evangelien. Reihenfolge von 40 Zeichnungen zu den Evangelien*) für den Freih. Alfr. v. Lotzbeck in München. In der Auffassung der Handlungen, Begebenheiten und Personen folgt Overbeck der Annahme einer durch und durch ausnahmweisen Erscheinung, der nicht nur mit sittlicher Allgewalt, sondern auch durch unerhörte Wunder wirkenden, in Menschengestalt gehüllten Gottheit. Es ist dieß nicht der Ton der Erzählungen des Testamentes, welche vielmehr sich so wenig von dem Boden des gewöhnlichen Lebens entfernen, daß selbst das Außerordentlichste ganz in der Ordnung ist, und daß Tausende von Menschen sich mit ein Paar Gerstenbroten sättigen und Keiner fragt, wie das zugehe? und daß die übermensch-

*) Gest. von Bartoccini, den beiden Keller u. A.

lichsten Thaten vor sich gehen, ohne einen Eindruck zurückzu- lassen. Dagegen fällt an den Zeichnungen die Kraft der dramatischen Darstellung auf. Die Handlung ist immer mit höchst einfachen Mitteln und wenigen Figuren, aber mit sprechenden Motiven ausgedrückt, und zuweilen sogar in überraschender Stärke, wie bei dem Ecce homo! wovon wir hier eine Abbildung geben, oder bei der von Pilatus dem Volke gelassenen Wahl zwischen Christus und Barrabas, oder auch in zur Satire gesteigerten Schärfe, wie bei der Begegnung von Pilatus und Herodes. Zugleich waltet darin die größte Einfachheit, Reinheit und Schönheit der Form, und eine bewundernswürdige Leichtigkeit des Vortrags. Dasselbe gilt von einer zweiten Folge von Zeichnungen, „die 14 Stationen des Leidens Christi"*), bei denen dem Künstler die Auszeichnung widerfahren, daß Papst Pius IX. sich in einem besonderen Schreiben an ihn voll Huld und apostolischen Segens lebhaft dafür interessiert hat.

2. Zeitr.

Leiden Christi.

In die Katharinenkirche zu Hamburg stiftete 1854 der Kaufmann Vorwerk ein Glasfenster, das nach einer Zeichnung Overbeck's in München in überlebensgroßen Figuren ausgeführt worden, und das vorstellt: wie Christus seine Jünger das Vaterunser lehrt. Er kniet auf einer felsigen Erhöhung, hat die Hände zusammengelegt und den Kopf leicht nach oben gewendet. Knieend und stehend umgeben ihn die Apostel, und nehmen, wie es das Aussehen hat, das Wort von seinen Lippen; vor Allen Johannes, der innig mitbetet, Jacobus d. Ae., der das Gehörte zu erwägen scheint, Jacobus d. J. in kindlicher Hingebung, Petrus in auffahrender Begeisterung, Judas fern und gleichgültig, die Uebrigen mehr

Christus beten lehrend.

*) Buntdruck bei Winckelmann und S. in Berlin.

2. Zeitr. oder weniger ergriffen und nachdenklich. Sie sind beisammen auf einem blumigen Wiesengrund, eine Felswand rechts, links schattige Bäume, in der Ferne ein Fluß mit breitem Wasserspiegel und sanfte, duftige Berge, und über die ganze Landschaft ein lichter, sonniger Himmel gebreitet, dessen klares Blau sich nach oben allmählich in tiefes Dunkel verliert. Ein feierlicher, durchaus nicht trüber Ernst liegt über den Versammelten, und die heitere Ruhe der Landschaft vollendet den mildansprechenden Eindruck; die Charaktere sind in großen Zügen gezeichnet, gleichsam als Symbole der verschiedenartigen Stimmungen der Andacht. — Im Bau der Gruppen hat man ein wenig von der Originalzeichnung abweichen müssen, da sie auf die Viertheilung des Fensters nicht berechnet gewesen. Die Composition ist aber durchaus nicht gestört im Zusammenhang ihrer Linien und Massen und in der Ruhe des Totaleindrucks eines durch keine äußere Rücksicht bedingten Vorgangs.

In die neueste Zeit fällt ein großes Oelgemälde für den Cölner Dom, die Krönung Mariä vorstellend, das den gehegten Erwartungen nicht ganz entsprochen hat; ferner ein zweites, für England bestimmtes, die Ueberführung des ungläubigen Thomas, mit welchem man gleichfalls nicht ganz zufrieden war, und ein Temperabild, Christus entzieht sich seinen Verfolgern, welches als die äußerste Consequenz der katholischen Romantik angesehen werden kann. Christus steht mit der Spitze des rechten Fußes auf dem äußersten Vorsprung eines Felsens, mit dem linken in der Luft, auf drei kleinen Engelköpfchen. Bis dahin hatten ihn die Häscher seiner Feinde verfolgt, noch strecken sie, aber vergeblich, die Hände nach ihm aus — er ist in Sicherheit, in der Obhut der Engel! Das Bild ist vom Papst

Krönung Mariä.

Ueberführung des ungläubigen Thomas.

Christus und seine Verfolg.

Pius IX. bestellt und an der Decke des Zimmers im Quirinal befestigt worden, aus welchem er im J. 1848 seine Flucht bewerkstelliget. Die Anspielung ist deutlich. In der Ausführung, vornehmlich in der Färbung, hat sich Overbeck dabei so entschieden fern von Natur und Wirklichkeit gehalten, daß man den Grund dafür nicht mehr in der allgemeinen idealistischen Richtung, sondern in einer ganz besonderen, klar bewußten Absicht (vielleicht einen Teppich oder dergl. vorzustellen) suchen muß.

2. Beitr.

Gleichzeitig hat er einen Bilderkreis begonnen von den sieben Sacramenten der katholischen Kirche. Overbeck hat sich diese Bilder als Teppiche gedacht und die Hauptfelder — wie Rafael bei seinen Tapeten — mit einem verzierten Rahmen voll Anspielungen umgeben. Bei der Taufe spendet Petrus das Sacrament den stammgetheilten Völkern, den Semiten, Chamiten und Japhetiten. Im Rahmen deutet der Sündenfall auf die Nothwendigkeit der Wiedergeburt durch die Taufe, und Mosis eherne Schlange auf die erlösende Kraft des Kreuzes; dunkler sind die Beziehungen zu Noah und Nicodemus, während Johannes der Täufer sich selbst erklärt. Für die Confirmation hat Overbeck die Stelle aus der Apostelgeschichte (8, 17) benutzt, wo erzählt wird, wie Petrus und Johannes nach Samaria gingen, um den nur auf den Namen Christi Getauften durch Händeauflegen den heiligen Geist zu bringen. Im Rahmen sind Feuer und Wasser, Moses am Felsenquell, Christus mit der Samariterin, und oben die Gaben des heil. Geistes in leicht faßlicher Anspielung angebracht. Die Buße ist auf die Aeußerung Christi (Evang. Johannis 20, 23 und Matth. 16, 10 und 18,18) gegründet, daß den Aposteln die Macht gegeben sei, Sünden zu erlassen und zu behalten. Die Bilder im Rahmen sind zum Theil ein

Sieben Sacramente.

Taufe.

Confirmation.

Buße.

2. Zeitr. wenig gesucht: Die Heilung des Aussätzigen, Sauerteig, der vom Tod erstandene Lazarus, die sieben Todsünden und das Kreuz. Daß für die Communion das Abendmahl gewählt ist, versteht sich von selbst. Overbeck hat es aber nicht als Speisung des Osterlamms, sondern in kirchlicher Form aufgefaßt; im Rahmen aber sowohl an den Mannaregen in der Wüste, als an das Passahlamm und durch das Wunder auf der Hochzeit zu Cana an die wunderbare Verwandlung des Weins in Blut erinnert. Von besonderer Schönheit ist die Ehe, dargestellt durch das Brautpaar von Cana, welches Christus einsegnet. Im unteren Rahmen ist die Geschichte des Tobias erzählt; im Rahmen links die Erschaffung der Eva, die Vereinigung der ersten Aeltern, Aelternfreude und Kinderzucht; rechts eine Pieta, dann wie Eheleute ihr Kreuz gemeinsam tragen, bis es ein Engel von ihnen nimmt, und eines von beiden stirbt. (Von den zuletzt vollendeten beiden Sacramenten habe ich keine Kunde.) Man sieht, das Neue der Auffassung liegt in der Darstellung der kirchlichen Handlungen durch biblische Gestalten, und darin spricht sich mehr als eine bloß künstlerische oder religiöse, sondern eine strenggläubige Ueberzeugung aus.

Communion.

Ehe.

Die Sacramente sind bestimmt, in lebensgroßen Gestalten in Oel ausgeführt zu werden, und bei der ununterbrochenen Thätigkeit des Künstlers steht ihre Vollendung zu erwarten, wenn nicht — wie im J. 1858 geschah — Krankheit die Hand lähmt, oder gar eine noch stärkere Macht — was fern sei! — sie in ewige Bande schlägt.

Schüler. Overbeck hat von jeher einen großen Einfluß auf jüngere Künstler ausgeübt, und namentlich muß die Wiener Schule mit Scheffer, Führich, Kuppelwieser, Hempel, Tunner &c. als von ihm ausgehend betrachtet werden. In Rom

haben sich vornehmlich Seitz, Flatz und unter den Italienern Porzi, ferner ein Pole Brzozowski, an ihn angeschlossen. Keiner aber kann in so vollgültigem Sinne sein Schüler heißen, als Steinle in Frankfurt a. M., dessen Arbeiten häufig mit den seinigen verwechselt werden.

2. Zeitr.

Die Romantik hatte, wie wir gesehen, nicht nur religiöse Elemente in Bewegung gesetzt; neben den Heiligen des Himmels stiegen auch die alten Helden, neben dem Evangelium die Dichtkunst und mit dem Paradies das Vaterland aus der Vergessenheit und in den Herzen auf. Wie die weichere, ausschließlich religiöse Gefühlsrichtung in Overbeck, so fand die freiere, kräftigere Stimme der Romantik ihren Verkündiger in Cornelius. Allein er beschränkte sich nicht auf das Eine Gebiet: seine Bestimmung war es, die neue deutsche Kunst, obschon durchdrungen vom erwärmenden Hauch der Romantik, nach dem ersten tonangebenden Vorbild Klopstock's, ihren höchsten Zielen auf freiumschauender Höhe zuzuführen und mit ihr Alterthum, Vaterlandsliebe und Christenthum als Leben gebende und erhaltende Elemente mit gleicher Inbrunst zu umfassen.

Pet. Cornelius.

Peter Cornelius, geb. zu Düsseldorf am 24. Sept. 1786, Sohn des dortigen Akademie-Inspectors, hat sehr zeitig Zeichen seines Berufs gegeben; ja die Vorzeichen fallen in die frühesten Lebenszeiten. Schon in den ersten Monaten konnte man das Kind, wenn es — was sehr häufig geschah — entsetzlich schrie und lärmte, nur mit einem angefangenen Bildniß seiner Mutter beschwichtigen, das es mit beiden Händchen hoch empor hielt. Später wußte sich seine Mutter nicht anders zu helfen, als daß sie den Schreihals — und wenn es mitten in der Nacht war — in den Antikensaal trug, wo denn die alten Götter ihre beruhigende Kraft an ihm erwie-

 sen. — Von seinem fünften Jahr an mußte er dem Vater schon allerhand Dienste bei der Staffelei verrichten, Pinsel und Palette putzen, Tafeln grundieren u. dergl. Dann ließ ihn auch sein Vater Umrisse nach Marc Anton auf die Schiefertafel zeichnen, wozu der Knabe denn auch gelegentlich Jagden und Schlachten eigener Erfindung fügte. Dabei ereignete sich's einmal, daß ein alter Freund seines Vaters nach Düsseldorf kam und, die Anlagen des Knaben bemerkend, ausrief: „Nehmt mir das Kind in Acht! das wird ein Ueberflieger!" Dieß Wort hat kräftig fortgewirkt, und in späteren schweren Zeiten im Herzen von Cornelius den Muth aufrecht erhalten, und den Entschluß gestärkt, nicht hinter den Erwartungen des Freundes zurückzubleiben. Er besuchte die Akademie seiner Vaterstadt, die damals unter der Direction von Peter Langer stand, der sich gegen ihn wie Füger in Wien gegen Overbeck verhielt, und bei den Aeltern darauf hinzuwirken suchte, daß der Sohn wegen offenbaren Mangels an Talent ein Handwerk erlernen solle. „Ich verlor meinen Vater, schreibt Cornelius an den Grafen Raczynski, als ich im sechzehnten Jahre war; ein älterer Bruder und ich mußten nun die Geschäfte und Obliegenheiten einer zahlreichen Familie übernehmen. Es war damals, als meiner Mutter von einer Seite der Antrag gemacht wurde, ob es nicht besser wäre, wenn ich statt der Malerei das Gewerbe der Goldschmiede ergriffe, weil erstens diese Kunst zu erlernen so viel Zeit koste, anderseits es so viele Maler schon gebe? Die wackere Mutter lehnte alles entschieden ab; mich selbst ergriff eine ungewöhnliche Begeisterung; durch das Zutrauen der Mutter und durch den Gedanken, daß es nur möglich wäre, der geliebten Kunst abgewandt werden zu können, gespornt, machte ich Schritte in der Kunst, die damals viel mehr ver-

sprachen, als ich geworden bin. Es war nicht leicht eine Gattung von Malerei, worin ich mich nicht geübt, wenn es verlangt wurde. Es waren oft geringfügige Aufträge (Kalenderzeichnungen, Kirchenfahnen, Bildnisse ꝛc.), denen ich eine Kunstweihe zu geben trachtete, theils aus angeborenem Triebe, theils durch des Vaters Lehre, welcher immer sagte, daß wenn man sich bemühe, alles, was man mache, auf's beste zu machen, man auch bei allem etwas lernen könne."

2. Zeitr.

Die erste Gelegenheit, sich öffentlich als Künstler zu zeigen, ward ihm in seinem neunzehnten Jahre von der Nachbarstadt Neuß geboten, in deren altehrwürdigem Dom er — nach einem Plan des Domcapitulars Wallraff in Cöln, den Chor auszumalen beauftragt wurde. Er stellte dort grau in grau die Gestalten der Evangelisten und Apostel, deßgleichen die Cardinaltugenden dar, Bilder, aus denen eine kecke, ungezügelte Kraft, aber mehr Bekanntschaft mit der altitalienischen, als der altdeutschen Kunst spricht.

Wandgemälde in Neuß.

Ungefähr um dieselbe Zeit hatte Göthe mit den Weimar'schen Kunstfreunden die Künstler zum Wettbewerb bei Preisaufgaben aufgefordert, und Cornelius hatte eine Zeichnung in Sepia, „Theseus und Peirithoos in der Unterwelt", eingesendet, ohne inzwischen damit eine Wirkung an der Ilm hervorzubringen, obschon Stellen darin sind, die später in der Glyptothek eine ehrenvolle Anwendung gefunden haben.

Wohl zunächst durch die Gebrüder Boisserée wurde er mit Werken der altniederdeutschen Malerschule bekannt, und eine erste Folge davon scheint das Oelbild einer **heiligen Familie** gewesen zu sein, das in den Besitz des Museums von Frankfurt gekommen. Das Bild, das verschollen zu sein scheint, ist von ausnehmender Schönheit und weit entfernt, eine Nachahmung, sei's im Gedanken, in der Auffassung oder

Heilige Familie.

 der Ausführung zu sein. Die Scene spielt in einer Vorhalle des Vaterhauses Christi. Links sitzt die jungfräuliche Mutter und hält das Kind, das ganz unbekleidet auf ihrem Schooße steht. Am Boden, zu ihren Füßen kniet, in ein gelblichweißes Schaffell gekleidet, der Johannesknabe und reicht seinem Gespielen eine große schöne Traube dar. Der aber weis't mit seiner Linken (die Rechte hat er der Mutter um den Hals gelegt) nach einem Harfe spielenden Engel, als sagte er: „dem gib die Traube! er hat uns so schöne Musik gemacht!" Rechts im Bilde sitzt in Großmutterlust die h. Anna, in welcher der junge Künstler die Züge seiner Mutter verewigt hat. In diesem Bilde wirkt jene unüberlegte Natürlichkeit, durch welche die altdeutsche Kunst gleich der Bibel sich auszeichnet, und nach welcher der Engel zur Familie gehört, ohne daß diese in eine höhere Welt versetzt wird. Aus dem Bau der Composition spricht ein Genius, der alle Gesetze der Anordnung in sich hat und ohne eines zu verletzen ganz neue aufstellt. Keine Linie ist aus einem alten Werke entlehnt, und doch reiht das Bild sich den guten alten unmittelbar an. In den Formen herrscht Fülle und Lieblichkeit, in den Charakteren Ernst und Milde. Nur in der Anordnung der Gewandung, den Zügen und Brüchen der Falten blickt das Studium der altniederdeutschen Schule durch, ebenso in der etwas glänzenden Färbung und dem sehr dünnen, flüssigen und darum durchsichtigen Farbenauftrag. Ich glaube nicht, daß Cornelius später noch ein so in allen Theilen und Beziehungen sprechendes Oelbild gemalt hat.

In den Jahren 1808 bis 1811 lebte Cornelius in Frankfurt a. M., wo sehr bald ein Kreis gleichgesinnter Freunde um ihn sich geschlossen hatte, von denen uns die Namen Xeller, Mosler, Barth 2c. bekannt worden. Hier war es, wo

ihn zuerst der Genius der Romantik faßte und sein Verhält- 2 Zeitr.
niß zur Gegenwart ihm klar wurde. Gleichzeitig arbeitete in ihm das Verlangen, eine Brücke zu schlagen über die Kluft, welche das Leben und die Kunst von einander trennte. Denn darüber konnte kein Zweifel sein, daß in früheren Zeiten zwischen beiden eine innigere Verbindung stattgefunden. Er fühlte aber auch, daß die Kunst, wenn sie zu Herzen gehen und lebendig wirken soll, verwandte Accorde anschlagen, der herrschenden Stimmung entgegen kommen müsse. Und im Angesicht der unverkennbaren Wirkung der Werke der Dichtkunst wandte Cornelius sich zuerst an sie, um in Gemeinschaft mit ihnen den Weg zum Herzen des Volkes zu finden. Vor allem war es Shakespeare, dessen dramatische Dichtungen eben erst durch die Bemühungen Schlegel's in angemessener Form den Deutschen zugänglich gemacht worden waren, aus welchem Cornelius eine Folge von Zeichnungen zu schöpfen begann. Schon waren einige Compositionen zu Romeo und Julie gezeichnet (das unterbrochene Hochzeitfest; Romeo's Tod neben der Scheinleiche Julia's rc.*), als Cornelius seinen Entschluß änderte, und, durchdrungen von dem Gefühl, daß seine erste größere Arbeit von der Wurzel bis zum Gipfel deutscher Art und Herkunft und aus dem Geiste der Gegenwart geboren sein müsse, Göthe's Faust zu seinem Gegenstand machte. Mit dieser Wahl und der Weise ihrer Ausführung hat Cornelius seinen Charakter und seinen künstlerischen Lebensweg gezeichnet, aber auch seine hohe, vor Allen hervorragende künstlerische Begabung dargethan. Es ist ihm in diesem Erstlingswerk, das mit der Frische des Jünglings die Energie des erfahrenen Meisters verbindet, gelungen, für die Hauptcharak-

Göthe's Faust.

*) Gestochen von E. Schäffer.

tere des Gedichts die unabweislichen typischen Formen zu finden. Nie wird man von seinem Faust, oder gar vom Mephisto, nie von seinem Gretchen, Valentin oder seiner Martha abweichen, oder über sie hinausgehen wollen.*) Ein Theil dieser Zeichnungen fällt in die Zeit des Aufenthaltes in Frankfurt um das Jahr 1811, und zwar: Die Scene in Auerbach's Keller, wo die berauschten Studenten sich die Nase abschneiden wollen und Faust und Mephisto zauberhaft entschweben; der Heimgang Gretchens aus der Kirche, wo ihr Faust — vergeblich — den Arm bietet; dann Faust und Gretchen in Frau Martha's Garten, wo die süße, mild abwehrende Hingebung des holden Mädchens unübertrefflich dargestellt ist; Gretchen in der Kirche, hinter ihr der böse Geist, vor ihr die heuchlerisch betende Martha, unter den andern Kirchgängern auch Cornelius; Gretchen im Klostergarten, wie sie vor dem Madonnenbild weinend kniet und einen frischen Strauß in den Blumentopf davor steckt; Faust und Mephisto, vor dem Rabenstein vorüberreitend, zu welchem Geister eine Sünderin emporführen; Faust und Mephisto, wie sie, vom Irrlicht geleitet, den Blocksberg erklimmen.

Eine quellenhafte Originalität, die lebhafteste Phantasie und eine in sich sichere, nur noch nicht geregelte und ausgebildete Kraft sprechen aus diesen mit der Feder sorgfältig und fest ausgeführten Zeichnungen. Cornelius, der durch seine Preisbewerbungen bereits mit Göthe in Berührung gekommen, unterließ nicht, diese Zeichnungen ihm zur Ansicht zuzusenden, und erhielt darauf folgende, für ihn höchst werthvolle Antwort aus Weimar vom 8. Mai 1811:

---

*) Gestochen von Ruscheweyh (und Thäter), herausgegeben von Wenner 1816. Neue Aufl. bei Reimer.

„Die von Herrn Boissere*) mir überbrachte Zeichnungen 2. Zeitr. haben mir auf eine sehr angenehme Weise dargethan, welche Fortschritte Sie, mein werther Herr Cornelius, gemacht, seitdem ich nichts von Ihren Arbeiten gesehen. Die Momente sind gut gewählt und die Darstellung derselben glücklich gedacht, und die geistreiche Behandlung, sowohl im Ganzen als Einzeln muß Bewunderung erregen. Da Sie sich in eine Welt versetzt haben, die Sie nie mit Augen gesehn, sondern mit der Sie nur durch Nachbildungen aus früherer Zeit bekannt geworden, so ist es sehr merkwürdig, wie Sie sich darin so rühmlich finden, nicht allein was das Costüm und sonstige Aeußerlichkeiten betrifft, sondern auch der Denkweise nach; und es ist keine Frage, daß Sie, je länger Sie auf diesem Weg fortfahren, sich in diesem Elemente immer freier bewegen werden.

Nur vor einem Nachtheile nehmen Sie sich in Acht. Die deutsche Kunstwelt des 16. Jahrhunderts, die Ihren Arbeiten als eine zweite Naturwelt zum Grunde liegt, kann in sich nicht für vollkommen gehalten werden. Sie ging ihrer Entwickelung entgegen, die sie aber niemals so, wie es der transalpinischen geglückt, völlig erreicht hat. Indem Sie also Ihren Wahrheitssinn immer gewähren lassen, so üben Sie zugleich an den vollkommensten Dingen der alten und neuen Kunst den Sinn für Großheit und Schönheit, für welchen die trefflichsten Anlagen sich in Ihren gegenwärtigen Zeichnungen schon deutlich zeigen. Zunächst würde ich Ihnen rathen, die Ihnen gewiß schon bekannten Steinabdrücke des in München befindlichen Erbauungsbuches so fleißig als möglich zu studieren, weil, nach meiner Ueberzeugung, Albrecht Dürer sich

*) Ich gebe das Original buchstäblich wieder.

2. Zeitr. nirgend so frey, so geistreich, groß und schön bewiesen, als in diesen gleichsam extemporierten Blättern. Lassen Sie ja die gleichzeitigen Italiener, nach welchen Sie die trefflichsten Kupferstiche in jeder einigermaßen bedeutenden Sammlung finden, sich empfohlen seyn, und so werden sich Sinn und Gefühl immer glücklicher entwickeln und Sie werden im Großen und Schönen das Bedeutende und Natürliche mit Bequemlichkeit auflösen und darstellen.

Daß die Reinlichkeit und Leichtigkeit Ihrer Feder und die große Gewandheit im Technischen die Bewunderung aller derer erregt, welche Ihre Blätter sehen, darf ich wohl kaum erwähnen. Fahren Sie fort auf diesem Weg, alle Liebhaber zu erfreuen, mich aber besonders, der ich durch meine Dichtung Sie angeregt, Ihre Einbildungskraft in die Regionen hinzuwenden und darin so musterhaft zu verharren. Herrn Boisserets Neigung, die Gebäude jener würdigen Zeit herzustellen und uns vor Augen zu bringen, stimmt so schön mit Ihrer Sinnesart zusammen, daß es mich höchlich freuen muß, die Bemühungen dieses verdienten jungen Mannes zugleich mit den Ihrigen in meinem Hause zu besitzen. ... Leben Sie wohl und lassen nach einer so langen Pause bälder wieder etwas von sich hören. Goethe."

Neben der schönen und klaren Würdigung von Cornelius' Talent und Leistungen begegnen wir doch in diesem Brief jener nicht ganz richtigen Auffassung, unter welcher die neue Kunst überhaupt (wenn auch nicht durchweg ohne Schuld) viel zu leiden hatte. Cornelius hatte sich bei seinen Zeichnungen zum Faust in Bezug auf den Styl an altdeutsche Muster gehalten, nicht weil er höhere nicht kannte oder anerkannte, sondern weil zum Faust fremde Formen (mit denen ja Cornelius von Kindesbeinen an vertraut gewesen) so wenig

paßten, als die Sprache des „Tasso" und der „Iphigenie" zum „Götz", zum „Egmont", und vor Allem zum „Faust", selbst vom Dichter gewählt worden. Dessenungeachtet liegt in Göthe's Worten eine Wahrheit; eine Weisung, die Cornelius wohl verstanden und befolgt hat. Die Folge der späteren Zeichnungen zum Faust zeigt deutlich die „freiere Bewegung", die Göthe in Form einer Voraussagung vom Künstler wünschte.

Im Herbst 1811 ging Cornelius nach Rom, wo bereits seit einem Jahre Overbeck mit seinen Freunden im Kloster S. Isidoro Wohnung genommen, und wo nun auch er einzog. Die Freundschaft zwischen Beiden war rasch geschlossen, da sie gleichsam durch eine Naturnothwendigkeit gefordert war. Jeder sah im Andern die Ergänzung seines Wesens; und wenn wir das Verhältniß jetzt mit anderen Augen ansehen, kommt es daher, daß Cornelius aus sich selbst und also in seiner Weise das Element herausgebildet, das er in Overbeck mächtig fand, während Overbeck ein neues weder in sich aufgenommen, noch aus sich entwickelt hat. Der innigste Gedankenaustausch verband die Freunde; man theilte sich gegenseitig und regelmäßig alle Arbeiten mit und gab und erhielt das offenherzigste, allein von der gemeinsamen Liebe zur Kunst eingegebene Urtheil. Cornelius sagt in einem Brief an den Grafen Raczynski über dieses Zusammenleben: „Es ist mir unmöglich, den Kreis geistiger Entwickelung während meines Aufenthaltes in Rom in kurzen und dürftigen Notizen darzustellen. Aber ich darf sagen, es wurden die Bahnen von Jahrhunderten durchkreist: ich spreche hier nicht blos von mir, sondern von jenem Verein von Talenten und Charakteren, die getragen von allem, was das Vaterland und Italien Heiliges, Großes und Schönes, was der begeisternde

2. Zeitr. Kampf gegen französische Tyrannei und Frivolität in allen besseren Gemüthern so tief aufregte, damals in so reichem Maße darbot."

Zunächst gab sich Cornelius an die Vollendung des „Faust". Nun zeichnete er „Valentins Tod", eine durch Schönheit und Mannichfaltigkeit der Anordnung, wie durch dramatische Kraft und Innigkeit gleich ausgezeichnete Composition; darauf die Scene im Kerker, wo Gretchen händeringend im Gebet auf der Strohmatte liegt, Todtenkopf, Kreuz und Gebetbuch vor sich, und der Engel mit dem Schwert und dem Oelzweig, Rettung nach dem Tode verkündend, hinter ihr schwebt, während Faust, um sie mit sich zu nehmen, die Hand nach ihr ausstreckt, aber von Mephisto mit Gewalt fortgerissen wird, um auf feurigem Roß zu entfliehen. Dann zeichnete Cornelius den „Spaziergang" mit Faust und Wagner links, rechts die Soldaten und schmucken Bürgermädchen, in der Mitte die Philister mit ihrem „Krieg und Kriegsgeschrei", im Hintergrunde die Studenten mit den Mägden, Handwerksbursche und ein dichtes Gedränge von Spaziergängern im Thor, in der Landschaft ein Fluß mit Nachen. Dazu gab er noch zwei Blätter, das eine mit dem „Vorspiel", wo man die Bühne hinter dem Vorhang sieht mit den Vorbereitungen zur Aufführung, da denn Frau Martha Gretchen die Haare flicht, Faust seine Rolle überlies't, Mephisto hinter dem Vorhang vor, nach dem Publicum sieht, das erwartungsvoll Platz genommen, u. a. m. Daneben aber der Theaterdirector und Cassier in sehr dringendem Gespräch mit dem Theaterdichter und dem Maler; das andere, ein Titelblatt zum ganzen Werk: Gott Vater im Himmel mit der weltlichen Krone und der Weltkugel; zu seiner Rechten zwei anbetende Engel, zu seiner Linken der Himmelshüter Michael, und

Fortsetz. d. Faust.

Mephisto in Scheinehrerbietung; ihm dient die Hand eines Teufels, den ein anderer auf einem Besen reiten läßt, zum Fußschemel; alle entsteigen dem Dampf des Herenkessels, der von Affen und der Here bedient wird und auf einem Kopf aufsitzt, dessen offenes Maul der Höllenrachen ist. Ein Herenaffe bläst der Frau Martha schlimmen Rath in's Ohr, wie Gretchen ihr das Schmuckkästchen zeigt. Unten in der Mitte sitzt Faust am Schreibtisch und übersetzt das Testament, der Pudel vor ihm; hinter ihm steht der Erdgeist mit Fischen und Schlangen um die Füße, mit dem Hirsch und Einhorn auf den Händen, dem Adler und der Erdkugel auf dem Kopf, aus welcher eine Pflanze emporwächst, welche die Genien des Jus, der Medicin, Philosophie und zu oberst der Theologie trägt.

Schritt für Schritt läßt sich das Freierwerden des Geistes, die Entwickelung des Formensinns verfolgen. Deutsch ist noch jede Hand und jede Falte, und von Cornelius' Eigenthümlichkeit ist kein Korn abhanden gekommen, und doch ist ein großer Unterschied zwischen diesen und den früheren Blättern, die sich dazu mehr wie Vorläufer verhalten. Cornelius widmete sein Werk Göthen und übersandte ihm dasselbe mit folgendem Schreiben, in welchem er sich selbst Rechenschaft zu geben scheint, warum er den Faust statt der Dramen Shakespeare's gewählt; auch indirect auf die Ansicht des Göthe'schen Schreibens antwortet, als ob das Mittelalterliche im „Faust" seine Wahl bestimmt habe: „Wenn auch jede wahre Kunst nie ihre Wirkung auf unverdorbene Gemüther verliert und die Werke einer großen Vergangenheit uns mächtig in die damalige Denk- und Empfindungsweise hineinziehen, so sind doch die Wirkungen einer gleichzeitigen Kunst noch ungleich größer und lebendiger, und ganze Völker, ja ganze Zeitalter, sind oft von den Werken eines einzelnen gro-

2. Zeitr. ßen Menschen begeistert worden. Wie Ihre Excellenz au Ihre Zeit und besonders auf Ihre Nation gewirkt haben, ist davon der sprechendste Beweis. Möchten Sie unter jenen tausend Stimmen der Liebe und Bewunderung, die sich dankbar zu Ihnen drängen, die meinige nicht ganz überhören und diesem geringen Werke, als einem schwachen Wiederscheine Ihrer lebendigen Schöpfungen eine kleine Stelle in Ihrem Andenken so lange gönnen, bis ein Würdigerer kommt, der mit größerer Kunst und reichbegabterem Geiste das wirklich vollführt, wonach ich so sehnlich, aber mit geringem Erfolge gestrebt habe. Peter Cornelius."

Nibelungenlied. Um dieselbe Zeit, nach Beendigung der Freiheitskriege, mußte er erfahren, daß die Begeisterung eines Volkes sich auch an den Großthaten und an der Kunst seiner Vorzeit entzünden und alle Gemüther in Bewegung setzen könne. Das **Nibelungenlied**, ein Gedicht vom Anfang des 13. Jahrhunderts, war aus der Vergessenheit an's Licht des Tages gezogen worden, und sein Erscheinen griff mächtig in die romantische Bewegung der Zeit. Erfaßt von der Schönheit und Erhabenheit des Gedichts, von dem Reichthum und der Gewalt der Ereignisse, von der Mannichfaltigkeit der bis zur höchsten sittlichen Größe gesteigerten, rein menschlichen Charaktere, und angeweht von dem vertrauten Hauche des Vaterlandsgeistes entschloß sich Cornelius sogleich, eine Folge von Blättern danach zu zeichnen*), und auch hier gelang es ihm, für die Hauptcharaktere des Liedes, für Siegfried und Hagen, wie für Chriemhild und Brunhild, die Typen zu finden und festzustellen. Größer, voller und breiter nahm er die Formen,

---

*) Die Nibelungen von Cornelius, gestochen von Lips, das Titelblatt von Amsler und Barth, Berlin bei Reimer.

mächtiger die Gestalten, als im Faust: er stieg damit in eine 2. Zeitr.
weitentlegene Vorzeit hinauf; italienischer Einfluß war nicht oder nur sehr im Allgemeinen wahrzunehmen: die deutsche Dichtung hielt ihn an der deutschen Kunst; die schöpferische Kraft aber des eigenen Formensinnes hielt ihn von aller Nachahmung fern: er gab der Kunst eine neue Sprache, hervorgewachsen aus den Wurzeln der alten. Dem Bedürfniß größtmöglicher Bestimmtheit zu genügen, zeichnete er auch diese Blätter mit der Feder, und zwar mit ausdrücklicher Bezugnahme auf den Kupferstich, um ein Vorbild zu geben, wie mit wenigen, aber richtig gelegten Strichen die Form klar und entschieden auszusprechen sei (was wohl von Barth und Amsler, leider aber von Lips nicht hinlänglich beachtet worden.)

Das erste der für das Nibelungenlied gezeichneten Blätter, Siegfried's Abschied, ist zwar noch etwas befangen in der Zeichnung und unsicher in den Formen, hat aber schon ganz den hohen Ton des Epos und die ganze Kraft des Ausdrucks der sorgen- und angsterfüllten Liebe Chriemhild's sowohl, als der beschwichtigenden Freundlichkeit Siegfried's. Da, wo Hagen sich in's Vertrauen Chriemhildens geschlichen, daß sie ihm das in's Kleid Siegfried's genähte Zeichen seiner verwundbaren Stelle mittheilt, ist der „grimme Recke" mit Haut und Haar so hingestellt, daß wir sein ganzes Leben vor uns sehen; bei der Ankunft Brunhildens begegnet Chriemhildens Liebesblick, während sie die stolze Königin umarmt, dem Gruße Siegfried's, neben welchem die übrigen Helden einherreiten; der Katastrophe des Todes sind (außer dem Abschied) drei Blätter gewidmet: ein heiteres, wo Siegfried mit dem gefangenen Bären das Küchengesinde erschreckt, dann die Ermordung, wo Siegfried dem Verräther Hagen, der ihm das

2 Zeitr. Todesgeschoß durch den Rücken gejagt, mit den letzten aufgerafften Zornes-Kräften seinen Schild nachschleudert*), und Gunther mit seinen Brüdern und den anderen Burgunden von fern der Unthat zuschaut; und endlich wie Chriemhild bei ihrem Morgengang zur Kirche den erschlagenen Gatten auf ihrem Wege findet und in Ohnmacht sinkt; welche beide letzten Blätter eine Steigerung der künstlerischen Begeisterung und Vollendung zeigen, daß es zehnfach zu bedauern ist, Cornelius hier abbrechen zu sehen. Noch zwei Blätter, der Auszug zum Sachsenkrieg und die Donaufahrt der Nibelungen, sind als Zeichnungen erhalten, aber nicht veröffentlicht. Wohl aber faßte hierauf Cornelius das ganze Gedicht in einem Titelblatt zusammen, dessen obere Abtheilungen die Heldenthaten Siegfried's — Bezwingung der Sachsen- und Dänenkönige, sowie der Brunhild — dann seine Belohnung — die Vermählung mit Chriemhilde — enthält; in dessen Mitte rechts der Verrath — Siegfried's Abschied und Tod — links die Rache — der Kampf und Untergang der Nibelungen in Wien — dargestellt sind, während die ganze untere Abtheilung von der „Klage" — dem König Etzel inmitten der Heldenleichen — eingenommen ist. — Mit diesem Blatte, das dem edlen Niebuhr gewidmet ist, und welches durch Größe und Klarheit der Anordnung, Kraft und Lebendigkeit der Darstellung, Schönheit und Eigenthümlichkeit der Formen, wie durch Vollendung in allen Theilen, seinen Urheber an die Spitze der neuen deutschen Kunst stellt, feiert die neue deutsche, romantische Kunst ihr erstes, großes Siegesfest; fern freilich von jeder Anwandlung kirchlicher oder klösterlicher Schwärmerei, dafür aber durchglüht von der freudigen Be-

*) Die Gestalt Siegfried's fügen wir hier bei.

SIGFRIED.

geisterung für unseres Volkes im Liede gepriesene Helden und Heldenthaten.

Sehen wir mit diesen Arbeiten Cornelius in ganz anderer Richtung, als Overbeck, so wäre es doch sehr irrig anzunehmen, er habe auf religiöse Kunst Sinn und Gedanken damals noch nicht gerichtet gehabt. Er hatte es; nur in anderer Weise als Overbeck.

Cornelius war von je ein Feind alles Zwangs, alles Unnatürlichen, alles Gemachten, alles Scheins. Wie er gegenüber der Nachahmung alterthümlicher Auffassung und Formengebung für die freie Entwickelung der Kunst eintrat, so war ihm auch die Religion nicht nur eine Gabe der Ueberlieferung. Selbst Katholik von Geburt, sprach er sich doch gegen die Conversionen mit Entschiedenheit aus, so daß er sogar bei einer solchen Gelegenheit drohte, wenn noch Einer katholisch würde, zur protestantischen Kirche überzutreten. Beschäftigt mit den Ideen zu einem „Jüngsten Gericht" und gedrängt von seinen Freunden, jedenfalls Luther in der Hölle aufzuführen, sagte er: „Gut, aber mit der Bibel in der Hand, daß der Teufel vor ihm zittert." Er ist dieser Denkweise sein Lebelang treu geblieben. In dem unter seiner Leitung in Coblenz gemalten „Jüngsten Gericht" ist Luther unter den Seligen des Himmels. — Als wir einmal über den Unterschied der Confessionen in Bezug auf Kunst sprachen und er die Behauptung hinwarf, der Protestantismus sei der Kunst durchaus ungünstig, antwortete ich: „Und doch ist unser bedeutendster Künstler ein Protestant!" Und als ich nun auf seine weitere Frage seinen eigenen Namen nannte, da sah er mich einen Augenblick lang forschend an ergriff dann mit Innigkeit meine Hand und sagte: „Sie verstehen mich." Er hat von Anfang an das Christenthum in

2. Zeitr. seiner Ganzheit, in seiner umfassenden Bedeutung für die Entwickelung und Bestimmung der Menschheit gefaßt, und in ihm hat es als eines der Grundelemente der neuen Kunst mit belebender, gestaltender Kraft gewirkt.

Während jenes ersten Aufenthaltes in Rom hat Cornelius mehre Zeichnungen und Gemälde biblischen Inhalts ausgeführt: den Abschied des Paulus von seinen Freunden in Ephesus*), ein Blatt voll der innigsten Empfindung und Größe der Charakterzeichnung; die Grablegung Christi**), ein Oelgemälde im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen, höchst edel in der Darstellung, tief ernst in Stimmung und Haltung; die klugen und die thörichten Jungfrauen (im Besitz des Malers Wittmer in Rom), ein angefangenes Oelbild von großer Schönheit.

Absch. d. Paulus.

Grableg. Christi.

Die klugen und thörichten Jungfrauen.

Was in diesen Compositionen zuerst auffällt, ist der von „Faust" und „Nibelungen" sehr abweichende Styl. Wenn er dort bei beiden (obschon mit merklicher Unterscheidung) auf dem Boden der alten deutschen Kunst fußte, so sieht man deutlich, daß er hier andere Anhaltpunkte gesucht, und in den Werken der altflorentinischen Schule, des Masaccio, Filippo und Ghirlandajo gefunden. Aber auch hier weit entfernt von Nachahmung, folgt er nur dem Geist der höheren Auffassung und Formengebung im Allgemeinen, im Gegensatz gegen die beschränktere Anschauungsweise der altdeutschen Kunst, um sogleich eine eigene, durchaus selbstständige, aber dem Gegenstand, der Religion, entsprechende Ausdruckweise zu finden. Diese Fähigkeit, seine Sprache dem zu behandelnden Stoff genau anzupassen, wodurch er schon beim ersten Anblick in

*) Nicht veröffentlicht.

**) Lithographirt von Schreiner.

unterscheidender Weise sich kundgibt, ist einer der großen künstlerischen Charakterzüge von Cornelius, den wir in gleicher oder nur ähnlicher Stärke bei Keinem seiner Zeitgenossen, und bei Aelteren schon darum nicht leicht antreffen, weil sie fast nur auf Einen Stoff beschränkt waren.

2. Zeitr.

Im Jahr 1815 wandte sich der preußische Consul Bartholdi an Cornelius, um nach seinem Rath oder auch mit seiner Beihülfe ein Zimmer seiner Wohnung mit Arabesken ausmalen zu lassen. Es wurde bereits erzählt, mit welcher Freude Cornelius die Gelegenheit ergriff, ein Werk von Umfang und dauernder Bedeutung auszuführen, und wie es ihm gelang, Herrn Bartholdi zu bestimmen, statt der Arabesken historische Bilder zu wählen, und zwar, als Israelit, aus der Geschichte des alttestamentlichen Joseph. Cornelius hatte die Traumdeutung und die Wiedererkennungsscene mit den Brüdern gewählt. Den ersten, nachgehends sehr veränderten Entwurf zum ersten Bilde führte Cornelius sehr sorgfältig in Deckfarben aus.*) Pharao sitzt auf dem Thron in sehr nachdenklicher Stellung, zu seiner Linken vor ihm steht Joseph; die Träume (die wie Schattenbilder in der Luft angedeutet sind) auslegend. Auf einer Bank zur Rechten sitzen zwei, fern dahinter stehen drei Männer aus dem Rath des Königs; was so abgeändert worden, daß unmittelbar neben dem König nur sein Geheimschreiber sitzt, drei Räthe dicht hinter diesem stehen und nur einer der falschen Traumdeuter mit seinem Traumbuch sich entfernt. In der Lunette darüber brachte sodann Cornelius „die sieben fetten Jahre" in einem allegorischen Bilde an. Durch zwei Bogenöffnungen sieht man hinaus in eine reiche schöne Landschaft, auf reife Korn-

Josephs Traumdeutung und Wiedererkennungsscene.

*) Im Besitz des Prof. C. Vogel v. Vogelstein.

2. Zeitr. felder und auf Obstbäume. Zwischen den Bogen **sitzt** eine Mutter mit einem runden Säugling an der **vollen Brust**, einem zweiten Kind, dem sie die gefüllte Schaale **reicht**, und einem dritten, das einen Korb mit Früchten **herbeibringt**. Im Vordergrund links sind Knaben mit **Garbenbinden**, **rechts** mit Traubenkeltern beschäftigt. (Dieser Theil des **Bildes** wurde nicht ausgeführt, indem Cornelius hier seinen **Freund** Veit für sich eintreten ließ.) — Das zweite Gemälde **ist** in Composition und Ausdruck noch bedeutender, als die Traumauslegung. Die Brüder haben sich dem Throne Joseph's zum Abschied genaht, und er gibt sich ihnen zu erkennen. Vier der älteren sind auf's Knie vor ihm niedergefallen, und während er den Thron verlassen und zu ihnen sich niederbeugend sie aufheben will, ist der jüngste, Benjamin, an seinen Hals geflogen; die anderen aber stehen zurück, angstvoll, bestürzt und in bitterer Reue. Seit der Apostelgeschichte Rafael's war kein Bild von so ergreifender dramatischer Wirkung gemalt worden, so groß im Styl und zugleich so wahr und lebendig im Ausdruck, so kunstreich, harmonisch, bedeutend in der Anordnung und so gänzlich ungesucht. Beide Gemälde sind auch in der Farbe von großer Feinheit des Tons und ungestörter Harmonie; in der technischen Behandlung aber wird Niemand einen Anfänger, sondern einen geübten Meister vermuthen, obwohl es Cornelius erste Frescomalerei war.*) Man hat Cornelius den Vorwurf gemacht, daß er die Formen der italienischen statt der ägyptischen Architektur dabei angewendet; ohne zu bedenken, daß (davon ganz abgesehen,

---

*) Die Traumauslegung gest. von Amsler; die Wiedererkennung von Hoffmann. Letzteren Carton besitzt die Akademie in Berlin, ersteren der Buchhändler Wilmanns in Frankfurt.

2. Zeitr.

daß es bei der Geschichte Josephs sehr gleichgültig ist, in welchem Lande sie spielt) eine solche Wahl Folgerungen für Trachten und für den Styl nach sich gezogen haben würde, die eine einheitliche Wirkung unmöglich machen mußten. Diese Art Wahrheit gehört in das Gebiet ethnographischer Schilderungen.

Als nach Beendigung der Arbeiten bei Bartholdi die deutschen Künstler von dem Marchese Massimo in Anspruch genommen wurden, übernahm Cornelius das dem Dante gewidmete Zimmer und entwarf sogleich für die Decke Zeichnungen zum „Paradies." War es doch, als wollte das Glück ihn auf alle die Bahnen führen, auf denen die Eigenthümlichkeit seines Wesens zu vollkommener Entfaltung kommen mußte. Von allen romantischen Dichtern faßt keiner das Christenthum mit so freiem, männlichem Geist, und zugleich so tief an der Wurzel, als der Sänger der göttlichen Comödie, in keinem treten die bewegenden Ideen des Mittelalters in Kirche, Staat und Leben so kräftig, klar und unabhängig hervor, keiner ist der ganzen Denk- und Anschauungsweise von Cornelius verwandter. Und so ergriff er die neue Aufgabe mit dem Feuer der Begeisterung, zugleich aber auch, da er mit dem „Paradies" begann, unter der Einwirkung des von dem Dichter desselben angeschlagenen Tones ruhiger Verklärung. Denn in der That tritt uns hier der Meister des sturmbewegten „Faust" und der gewaltigen „Nibelungen" unerwartet mit Bildern entgegen, über denen der Friede der Seligen sich ausgegossen zu haben scheint.

Cornelius bestimmte die Decke für die Bilder aus dem „Paradies", ein rundes von vier Doppelfeldern umschlossenes in die Mitte.*) Er begann mit der untersten Paradieses-

*) In Umrissen lithogr. von A. Eberle, erläut. v. Döllinger.

2. Zeitr. Sphäre, dem Mond, zu welchem Dante mit Beatrice aufschwebt, und von ihr Belehrung empfängt über die Seligen, die sie treffen. Da ist Piccarda Donati und Constanze, des Königs Roger Tochter, durch deren Hand der Hohenstaufe Heinrich in den Besitz des südlichen Italiens kam; in der Abtheilung daneben — getrennt nur durch Festons von Blumen und Früchten, welche der talentvolle, jung gestorbene Maler Horny aus Weimar gezeichnet — sind Bewohner des Mercur, die um des Ruhmes willen tugendhaft gewesen, und der Venus, die früher irdischer Liebe gefröhnt, sie aber durch das Feuer der himmlischen verzehrt haben: Kaiser Justinian, der Geber der Rechtsverfassung, Bischof Folko von Marseille, ehedem Troubadeur und also Vertreter der Kunst, und die heilige Sünderin des Alten Testamentes, Rahab. Nun kommen Bewohner der Sonne, die hellerleuchteten Lehrer der scholastischen Theologie, Thomas von Aquino, Albertus Magnus und Bonaventura.*) Neben ihnen folgen Geister aus der Marssphäre: Carl der Große, Gottfried von Bouillon, Josua, Judas Maccabäus, und Constantin.*) Neben diesen kriegerischen Helden der streitenden Kirche nehmen friedliche Streiter aus dem Saturn Platz: Benedict von Nursia, Romuald, Franz von Assisi und Dominicus. Nun werden wir in die Himmelssphäre der Zwillinge geführt. Hier tritt Dante, von Beatrice umfaßt und ermuthigt, zu Petrus, Jacobus und Johannes heran, die ihm Fragen über Glauben, Hoffnung und Liebe vorlegen.**) Die nächsten Gestalten gehören dem Empyreum, Adam und Stephan, Moses und Paulus**), Sünde, Sühne, Gesetz und Gnade. Endlich noch

*) Der Carton dazu bei Dr. Wolters in Düsseldorf.

**) Der Carton ebendaselbst; gest. von E. Schäffer.

eine letzte Gruppe: Johannes der Täufer, Augustinus und Gregor der Große, als Gründer der Kirchenordnung. Das Rundbild in der Mitte zeigt uns die Madonna von Cherubim umkränzt im Anschauen der heil. Dreifaltigkeit; Dante kniet vor ihr, versunken in ihren Anblick, ihm gegenüber kniet S. Bernhard, der statt Beatricens den Führer des Dichters zu den höchsten Regionen gemacht.

In der Anordnung folgt hier Cornelius dem Geist erhabener Feierlichkeit, nicht des Ritus, sondern des Hymnus. In einfach klarer, ungezwungener, aber doch nicht vom Zufall geleiteter Gruppierung heben sich die Gestalten vom goldenen Grunde ab. Durch die Einführung bestimmter historischer Persönlichkeiten der mittleren Zeit erhält der ganze Himmel etwas romantische Färbung, und Cornelius läßt auch im Styl uns empfinden, daß wir nicht die Bibel, sondern ein Werk der Dichtkunst vor uns haben. Die zwei aus diesem Cyklus gezeichneten (Doppel-) Cartons gehören durch ihre Feinheit des Gefühls und ihre wunderbare Reinheit und Bestimmtheit, vor allem durch die mit unwidersprechlicher Sicherheit aufgestellten Charaktere zu den schönsten Werken des Meisters; und neben ihnen ist die Klage wohl berechtigt darüber, daß es ihm nicht vergönnt gewesen, die Lösung der Aufgabe zu vollenden, die offenbar eins war mit der freiesten und schönsten Entfaltung der edelsten und männlichsten Kräfte der neuen romantischen Kunst. Aber eben als Cornelius im Begriff war, in jene Anschauungen sich zu versenken, in denen allgemeine Sittenlehre und Geschichte ihre Richtersprüche niedergelegt, wo die hohen und glanzvollen Gestalten des Mittelalters mit den Heiligen des Himmels in Gemeinschaft treten und von den Helden, Weisen und Dichtern des Alterthumes nicht geschieden sind, ward er vom Kronprinzen Ludwig,

2. Zeitr. nachmaligem König von Bayern, aufgefordert, Freskomalereien für die neuerbaute Glyptothek in München zu übernehmen; und gleichzeitig von der kön. preuß. Regierung berufen, die in's Stocken gerathene Malerakademie in Düsseldorf wieder neu zu organisieren.

Und so verlassen wir ihn hier, um ihn später an jenen Orten und in seiner neuen, erweiterten Thätigkeit wieder aufzusuchen.

Einen ziemlich scharfen Gegensatz zu Cornelius bildet

Wilhelm Schadow.

Wilhelm Schadow. Geboren zu Berlin 1789, unterrichtet von seinem Vater und von Weitsch, kam er 1810 nach Rom, wohlvertraut mit der Palette und ausgerüstet mit der Fähigkeit, ein gutes Bildniß zu malen. Seine romantisch-religiöse Richtung führte ihn in den Kreis der Freunde von S. Isidoro und in den Schooß der katholischen Kirche; in seiner künstlerischen Richtung trat manche Verschiedenheit hervor. Nicht vorzugsweis begabt mit künstlerischem Formensinn und Formen-Gedächtniß, und darum mehr als Andere auf das Modell angewiesen, zeichnete er sich durch ein treues und liebevolles Naturstudium aus; und weniger befähigt für große Composition, freie, lebendige Darstellung, widmete er sich mit Eifer einer sorgfältigen und vollendeten Ausführung, und deßhalb mit besonderer Vorliebe der Oelmalerei. Mehre Bildnisse und einige Madonnen aus jener ersten Zeit, davon eine in der Neuen Pinakothek zu München, dienen als Beweis; unter den Bildnissen namentlich das von sich, seinem Bruder und Thorwaldsen, und der Kopf eines Camaldulensers.

Dessenungeachtet übernahm er zwei der Frescobilder in der Wohnung des Consuls Bartholdi: Jacob, dem die Söhne

das blutig gefärbte Kleid Josephs bringen, und Joseph mit dem Bäcker und dem Mundschenk im Gefängniß. Beide machen den Eindruck, daß es dem Künstler vor allem um ein gewissenhaftes, ja ängstliches Naturstudium, und um den Schmelz der Ausführung zu thun gewesen, daß wir nicht das Ergebniß freier, schöpferischer Thätigkeit oder einer reichen Erfindungsgabe vor uns haben. Im Jahr 1819 ging Schadow nach Berlin zurück, und hier öffnete sich ihm eine glänzende Laufbahn, auf welcher wir ihm später wieder begegnen werden.

2. Zeitr.

Zu diesen drei genannten Künstlern kam im J. 1816 auch Philipp Veit, eines der bedeutendsten Talente der neuen Schule auf der Seite der entschieden kirchlichen Romantiker. Geboren 1793, Sohn eines jüdischen Banquiers, trat er 1803 mit seiner Mutter und einem Bruder, Johannes, im Dom zu Cöln zur christlichen Religion über, und kam, da seine Mutter sich von ihrem Mann trennte und Friedrich Schlegel, der zur selben Stunde katholisch geworden, heirathete, unter den unmittelbarsten Einfluß der neuen Romantik. 1809 bis 1811 besuchte er die Kunstakademie in Dresden und ging dann nach Wien. Den Krieg gegen Frankreich 1813 bis 1815 machte er als Freiwilliger im preußischen Heere mit und schloß sich 1816 dem deutschen Künstlerkreis in Rom an, wo seine Gaben wie seine Richtung sogleich die volle Würdigung fanden. Es ward ihm eine Stelle eingeräumt bei den Fresken in dem Hause Bartholdi, wo er die Versuchung Potiphar's und (an Cornelius Statt) „die sieben fetten Jahre" übernahm. Entschieden unglücklich mit dem ersten Bilde, bewährte er sich desto glänzender im zweiten, in welchem er in eben so schönen Formen, als treffenden Zügen den Ueberfluß der Natur und den Uebermuth der Menschen

Philipp Veit.

2. Zeitr. schilderte, die was sie sonst genährt und erquickt, geringschätzig von sich stoßen.*)

In Folge dieser Arbeit wurde Veit's Hülfe in Anspruch genommen, als man auf Canova's Rath beschloß, in den Lunetten des Museo Chiaramonti das Leben und die Thaten Papst Pius VII. in Fresco malen zu lassen, und er malte daselbst eine Allegorie auf die Restauration des Colosseums.

Als Cornelius von den Arbeiten für die Villa Massimo abberufen wurde, trat Phil. Veit für ihn ein und malte die Bilder zum Paradies aus Dante's göttlicher Comödie. Er behielt die Eintheilung und im Allgemeinen auch die Auswahl der Gestalten bei. Anmuth, Ruhe und einfache edle Behandlung zeichnen diese Gemälde aus; aber es fehlt ihnen die durch das Gedicht des großen Florentiners vorgezeichnete Energie.

Mehr als mit diesen durchaus übrigens nicht unbedeutenden Leistungen hat Veit sich ein ehrendes Gedächtniß in Rom gestiftet mit einem Altarbild in einer der Seitencapellen der zu einem französischen Nonnenkloster gehörigen Kirche Trinità de' monti, einer Madonna, über deren Haupte zwei Engel die Krone des ewigen Lebens halten. Dieses Bild, in Oel auf Goldgrund gemalt, ist von so außerordentlicher Schönheit und von einem so unberührt heiligen Sinn, dabei so vollendet in Zeichnung, Ausdruck und Ausführung, daß man vor einem Werke alter, beglückter Zeiten zu stehen meint. Veit zeigt hierin, wie auch sonst, eine große Verwandtschaft zu Overbeck; während er aber einerseits bei der Conception wie bei der Ausführung mit mehr Schwierigkeiten zu käm-

Madonna.

*) Der Carton ist im Städel'schen Institut zu Frankfurt. Gestochen von C. Müller in Raczynski's Gesch. d. deutsch. Kunst.

pfen hat, scheint er anderseits sich tiefer in seinen Gegenstand zu versenken, so daß ein wärmeres Leben, ein noch innigeres Gefühl darin zu pulsieren scheint. Dazu hat er breitere Formen und einen unverkennbar feineren Sinn für Farbe, Harmonie und Haltung.

2. Zeitr.

Zu den noch in Rom ausgeführten Gemälden gehört, außer mehren Bildnissen, ein „Gebet am Oelberg", jetzt im Dome zu Naumburg; eine „Religion" im Vatican in Fresco, und dann noch einmal in Oel gemalt; eine Judith mit dem Haupt des Holofernes, im Besitz des H. v. Quandt in Dresden; Christus, der anklopft*); die Darstellung im Tempel, eine ganz im Styl der besten alten florentinischen Meister gedachte und vollendete Composition**), jetzt im Städel'schen Institut zu Frankfurt.

Gebet am Oelb. Religion Judith. Darstellung im Tempel.

An diese Kunstanstalt wurde Ph. Veit 1830 als Director berufen, und in diesem Wirkungskreis werden wir ihn später wieder finden.

1817 trat Julius Schnorr von Carolsfeld in den Kreis der deutschen Künstler in Rom ein, eine frische Natur, lebenskräftig, froh, sittenrein, voll glühender Liebe zur Kunst und mit bewunderenswerthen Gaben dafür ausgestattet; hell im Kopf und warm im Herzen, treu und verlässig, und darum von den Besten treu und verlässig geliebt. Geboren 1794 zu Leipzig, bei sehr frühzeitig entwickeltem Talent von seinem Vater in der Kunst unterrichtet und geübt, ging er 1811 nach Wien, wo er sich bei der ihm angeborenen romantischen Richtung bald allein auf sich selbst und die Werke alter Kunst angewiesen sah. Als Frucht seines treufleißigen liebevollen

Julius Schnorr.

*) Gest. v. Ruschewey.
**) Lith. v. N. Hoff.

2. Zeitr. Naturstudiums und des vertrauten Umgangs mit altdeutschen und altitalienischen Meistern, zugleich aber auch als Ausfluß einer reichen, eigenthümlichen und, wenn ich so sagen darf, unschuldigsten Künstlernatur kann ein Gemälde vom J. 1817 angesehen werden, das H. v. Quandt besitzt und das den Besuch Elisabeth's mit ihrer Familie im Hause Maria's vorstellt. Schon der Gedanke, statt der gewöhnlichen mysteriösen „Heimsuchung" eine Scene zu schildern, in welcher uns das herzliche natürliche Verhältniß der durch die biblische Geschichte uns so theueren Personen ohne weitere Beziehung entgegen tritt, ist so glücklich als eigenthümlich; aber auch die Ausführung ist von einer Naivetät, als hätte Schnorr das Bild nur aus dem Leben gegriffen. Da sitzt Maria an der Rosenhecke im eingefriedeten Gärtchen, vom Buche, in welchem sie gelesen, weg- und auf ihr Kind sehend, das unbekleidet vor ihr halb im Gras, halb auf den Kissen, schlafend liegt. Durch das Gartenthor zur Rechten kommen die Verwandten, Zacharias voran, dem Joseph mit Willkommen und Handschlag entgegengegangen, und Elisabeth mit ihrem kleinen Johannes, der hoch emporgehalten mit Kindeslust nach dem schlafenden Gespielen nieder sieht und zeigt. Innigkeit, Natürlichkeit, Heiterkeit beseelen das anmuthige Familienbild, das ungeachtet einiger Härte und Trockenheit doch das Verdienst einer sehr stylvollen und fleißigen Zeichnung und einer warmen, aber ernsten, historischen Färbung hat. Das speciell religiöse Element geht in dem allgemein menschlichen auf, und die Heiligkeit der Familie spricht sich in ihrer Natürlichkeit und Herzlichkeit aus.

Besuch Elisabeth's im Hause Maria's.

In demselben Jahre kam Schnorr nach Rom, und hier fand sein Talent nicht nur alsbald volle Anerkennung, sondern sein Genius überhaupt die ihm angemessene Richtung.

Romantiker von Grund der Seele und mit jeder Bewegung seiner Phantasie war er rasch mit Cornelius wie mit Overbeck auf's innigste befreundet; aber ebenso bestimmt auch von beiden geschieden. Aufrichtiger, gläubiger Christ war und blieb er doch mit Leib und Leben Protestant, und kein Zauber der Romantik verlockte ihn über die Kluft, die sein unmittelbares Gefühl von einer Denk- und Empfindweise der Vergangenheit trennte. Konnte er somit nicht in die weiche Tonart Overbeck's einstimmen, so war auch die starke des Cornelius nicht ganz die seinige. Und so traf es sich glücklich, daß bald nach seiner Ankunft in Rom die Arbeiten in der Villa Massimo begannen, von denen ihm das Zimmer des Ariosto wie von selbst zufiel, des Dichters, in welchem er mit seinen Anlagen und Anschauungen, und mit der besonderen Richtung und Stimmung seiner Romantik sich sogleich ganz heimisch fühlte, so daß seine Compositionen bald die allgemeinste Bewunderung hervorriefen.

2. Beitr.

Aber noch mehr! Schnorr zeigte sich auch bei der Auffassung des Gedichtes vom „Rasenden Roland“, bei der Auswahl aus der Fülle des dargebotenen Stoffes und der Eintheilung der Räume als denkender Künstler, der mit wenigen, aber treffenden Zügen das Gesammtbild darzustellen vermag, ohne die eigenthümlichen Reize des Gedichts, die in der Ausschmückung im Einzelnen liegen, außer Acht zu lassen. Er richtete deßhalb sein Augenmerk auf Darlegung des Grundplanes im Gedicht, den Kampf der Heiden gegen Karl d. Gr. als das weltliche Haupt der Christenheit, ihre Niederlage und den Triumph der Christen; ferner auf Hervorhebung der beiden Haupthelden des Gedichts, Roland und Rüdiger, ihre Schicksale und Thaten, und auf größtmögliche Abwechselung der Gegenstände im Sinne des Gedichtes

Der rasende Roland.

2. Zeitr. selbst.*) Die Bilderfolge**) wird eröffnet von Karl dem Großen, welcher auszieht, dem Sturm Agramants auf Paris zu begegnen. Darüber der Erzengel Michael. — Rinaldo verjagt die Heiden aus Frankreich; — Dudo schlägt sie zur See; — Biserta, die Veste Agramants, wird von den Christen erobert; — Agramant, das Haupt der Heiden, wird im Zweikampf von Roland erschlagen. Spiegelte sich in diesen Bildern der Gang des Gedichts im Großen, Ganzen, so folgen nun andere, die sich an die Einzelschicksale der Helden anschließen: Die Liebe zwischen Angelica und Medor bringt Roland in Trübsinn und Raserei; — er erhält durch Astolf in Verbindung mit dem Evangelisten Johannes seinen Verstand wieder; — Melissa, die Zauberin, zeigt der Bradamante, der nachmaligen Gattin Rüdigers, ihre Nachkommen (eine Verherrlichung des Hauses Este, als dessen Stammmutter sie verehrt wird); Rüdiger wird Christ und Bradamante's Gemahl gegen den Willen von Atlas, Rüdiger's Pflegevater, dessen Widerstand Melissa glücklich überwunden; Karl d. Gr. feiert zugleich den Sieg der Christen über die Heiden und die Hochzeit Rüdiger's. Dann sind noch die Gestalten einzelner Helden und Heldinnen, Brandimart mit Flordelise, Zerbin mit Isabelle, Marfisa und Bradamante in Zwischenfeldern angebracht, zwischen den Fenstern aber die Heidenhelden Ferragu, Mandricard, Rodomont und Marsil. Außerdem sieht man den Erzbischof Turpin, aus dessen Geschichtsbuch Ariosto geschöpft, vor einer aufmerksamen Zuhörerschaft den Inhalt des Gedichtes vortragen.

*) Vgl. Schnorr's eigene Erklärung im Kunstblatt von 1828 Nr. 9 ff.

**) Die Cartons und einzelne Zeichnungen dazu sind in der großherzogl. Kunsthalle zu Carlsruhe.

Der leichte Ton der romantischen Poesie, der es überall durchfühlen läßt, daß man sich im Reich der Phantasie befinde, und der sich darum fern hält von dem Ernst der Geschichte wie von der Wucht der tragischen Muse, ist von Schnorr auf's vollkommenste getroffen worden; zugleich aber hat er auch namentlich in den weiblichen Gestalten Anmuth und Sinnenreiz entwickelt wie kein Anderer der Schule. Die kleinen Zeichnungen in Carlsruhe gehören in dieser Hinsicht zu den Perlen der Zeit. Dann aber zeigt sich Schnorr auch bei diesen Gemälden im Vollbesitz aller äußeren Hülfsmittel für die Darstellungen einer romantischen Zeit. Mit der größten Leichtigkeit und mit Geschmack handhabt er die mannichfaltigsten Costüme, Waffen und Baulichkeiten, und offenbart eine Geschicklichkeit und Festigkeit im Zeichnen, daß dieses nicht erlernt, sondern gleich der Bewegung der Gliedmaßen angeboren scheint.

2. Zeitr.

Unter den Oelgemälden, welche Schnorr in Rom ausführte, wird vor allen ein figurenreiches Bild von der Hochzeit zu Cana gepriesen, das in den Besitz des Lords Cathcart in Schottland gekommen, und in welchem die Verehrung Christi von Seiten der Apostel und seiner Mutter von wegen seiner übernatürlichen Kräfte das Hauptmotiv ist; S. Rochus als Wohlthäter der Armen und Kranken, jetzt im Museum zu Leipzig, ein Werk voll einfacher Wahrheit, voll Ernst und Gediegenheit und reich an sprechenden und ansprechenden Motiven; eine Madonna mit dem Kind, im Besitz des H. v. Quandt; Jacob und Rahel (für Königin Caroline von Bayern); Christus und die Kinder, jetzt im Dom von Naumburg; die Verkündigung für die Stadtkirche in Wurzen, u. m. a.

Hochzeit zu Cana.

S. Rochus als Wohlthäter.

Madonn. m. Kind.

Jacob u. Rahel.

Christus und die Kinder.

Verkündigung.

Noch muß ich zweier künstlerischen Eigenschaften geden-

2. Zeitr. ken, um deren willen Schnorr von Künstlern und Kunstfreunden mit Recht bewundert wurde. Seine Zeichnungen in Sepia, oder mit der Feder ausgeführt, gehören durch die Bestimmtheit und Reinheit der Ausführung zu jenen Werken, die schon bei dem ersten allgemeinen Anblick anziehen und auf das angenehmste fesseln. Dann besitzt Schnorr das bei einem Historienmaler sehr seltene Talent des Landschafters in so hohem Grade, daß man beklagen möchte, es von ihm so wenig beschäftigt zu sehen. Er hat bei seinen Streifzügen durch das römische Gebirge und durch Sicilien eine Folge von Landschaften nach der Natur gezeichnet, in so vollendeter Schönheit, daß man nur im Zweifel ist, was man mehr bewundern soll, die charakteristische Auffassung des Gegenstandes und Naturwahrheit im Einzelnen, oder die edle, stylvolle Formenbezeichnung, oder endlich die leichte und doch kräftige und sichere Hand, mit der sie ausgeführt sind.

Schnorr wurde nach des Königs Ludwig von Bayern Thronbesteigung nach München berufen und traf im August 1827 daselbst ein. Dort werden wir ihn später wieder sehen.

Zu den Zeit- und Gesinnungsgenossen der genannten deutschen Künstler in Rom gehören noch mehre, von denen kürzlich Kunde gegeben werden soll. Franz Pforr, geb. 1788 zu Frankfurt a. M., gest. 1812 zu Albano, Sohn eines berühmten Pferdemalers, Schüler seines Oheims Tischbein in Cassel, seit 1805 an der Akademie in Wien, lernte hier Overbeck kennen, ward durch das gleiche Streben ihm in Freundschaft verbunden und ging mit ihm 1810 nach Rom, wo er sich bald mit gleicher Liebe an Cornelius anschloß. Overbeck und Cornelius sind im Lobe ihres frühverstorbenen Freundes, des Reichthums seines Herzens, des Adels seiner Phantasie, der Klarheit seines Denkens, unerschöpflich, und

Franz Pforr.

bekennen, daß sie seinem belebenden Umgange für ihre Kunst, 2. Zeitr.
wie für ihr ganzes Leben sehr viel verdanken.

Der Frankfurter Kunstverein hat mehre Zeichnungen aus dem Nachlaß Pforr's stechen lassen, die theils der Reformationsgeschichte, dem Götz von Berlichingen und einer Legende, theils der freien Phantasie des Künstlers entnommen sind. Sie zeichnen sich nun zwar weder durch plastische Bestimmtheit des Gedankens, noch durch ganz besonders eigenthümliche Auffassung, noch endlich durch eine entschiedene Formengebung aus; sondern in der That nur durch die Gesinnung, aus der sie hervorgegangen sind. Wärme und Wahrheit der Empfindung, Ernst der Betrachtung und Eifer in Verfolgung des Zieles sprechen aus jeder Linie und vor allem aus jedem Gedanken. Und diese sind es auch wohl vornehmlich, die die Achtung vor seinem Talente begründen. Lebensaufgaben wurden ihm Kunstaufgaben, wie namentlich aus zwei Blättern hervorgeht, in denen er die Freundschaft und die Verbindung der altdeutschen und altitalienischen Kunst darstellen wollte, und die das besondere Interesse haben, daß die darin niedergelegten Ideen von Overbeck festgehalten und in dem o. e. Gemälde „Italia und Germania" ausgesprochen worden sind. Neben einander am offenen Fenster vor der aufgehenden Sonne sitzen die beiden Jungfrauen mit verschränkten Händen, Eine in der Anderen Blicken ruhend und umgeben von allerhand symbolischen und räthselhaften Zeichen, als der Schlange der Ewigkeit, dem blanken Schwert, dem aufgelös'ten Schlüsselbunde, dem geöffneten Geldbeutel ꝛc.

Karl Fohr aus Heidelberg, geb. 1795, ertrank 1818 beim Baden im Tiber bei Rom. Er war nach einem zweijährigen Aufenthalt in München nach Rom gegangen. Der

Karl Fohr.

2. Zeitr. künstlerische Charakter dieses außerordentlichen Menschen ist schwer zu bestimmen; gewiß aber ist sein früher Tod als ein großer Verlust zu beklagen. Stellt man seine Scenen aus dem täglichen Leben neben seine romantischen Compositionen, so glaubt man kaum, daß beide von derselben Hand herrühren. Im höchsten Grade begeistert für jene Romantik, welche nach beendigtem Freiheitskriege in der Dichtkunst vornehmlich durch Fouqué vertreten wurde, hatte er sich mit Leib und Seele dem Ritterthum ergeben und mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit in eine blos erträumte Welt eingelebt. Jagden, Banquets und Abenteuer aller Art erschuf sich seine Phantasie; daneben aber erfaßte sein Auge mit Bestimmtheit und Sicherheit die charakteristischen Züge der Wirklichkeit, der Bauern und Kinder, Soldaten und Künstler rc. Noch glänzender zeigte sich sein Talent bei der Landschaft, die er oft wahrhaft großartig, überall wenigstens höchst eigenthümlich behandelte. Das beste Werk in diesem Fache ist eine große Landschaft in Oel, zu welcher das Motiv aus der Gegend von Rocca Canterana im Sabiner-Gebirge genommen ist. Die schönsten Werke von ihm findet man in der großherzoglichen Sammlung zu Darmstadt; in diejenige der Frau v. Humboldt kam „Hagen und die Meerweiber." Sein Bruder Daniel Fohr besitzt u. A. eine Folge von Bildnissen der deutschen Künstler, die um die Jahre 1816 — 1818 in Rom lebten; auch gibt es eine Federzeichnung von ihm, wo diese, sämmtlich im Café greco zu Rom versammelt, abgebildet sind. Sein eigenes Bildniß von Barth gezeichnet ist von Amsler gestochen worden.

Ludwig Vogel. Ludwig Vogel aus Zürich, geb. 1788, gehört zu den liebenswürdigsten Mitgliedern der deutschen Künstlergenossenschaft. 1808 nach Wien gegangen, zog er 1810 mit Over-

beck nach Rom und legte bald ein Zeugniß seines Talents und seiner Kunstrichtung ab, das unvergessen bleiben wird, wie es gleich beim ersten Erscheinen alle Herzen bewegte: Die Heimkehr der Schweizer nach der Schlacht von Morgarten, ein Bild voll rührender und ergreifender Motive des Wiedersehens und der Klage, des Siegesjubels und des frommen Dankes.*) Vaterlandsliebe blieb die Seele seiner Kunst, und die Schweiz verdankt ihr die Verherrlichung vieler Großthaten ihrer Väter, des Wilhelm Tell und Winkelried, des Niclas von der Flüe, des Schultheiß Wenge von Solothurn, der sich vor die Mündung einer zum Abfeuern gegen die Reihen der Protestanten bestimmten Kanone stellt, u. v. a. Ein treuer Protestant, hat er auch mit besonderer Liebe den ahnungsvollen Abschied Zwingli's von seiner Familie vor der Schlacht von Cappel in einem Gemälde behandelt. Es ist in den Besitz des Bürgermeisters Müralt in Zürich gekommen; den Tod Arnold's von Winkelried besitzt Herr Ziegler in Winterthur, und überhaupt muß man seine Werke, zu denen auch viele Bilder aus dem Leben kommen, in der Schweiz aufsuchen.

2. Zeitr. Heimkehr der Schweizer nach der Schlacht.

Abschied Zwingli's.

Tod Arnold's v. Winkelr.

C. Vogel (v. Vogelstein), Sohn des Malers Chr. Lebr. Vogel, geb. 1788 zu Wildenfels im Erzgebirge, begann seine Laufbahn als Bildnißmaler, und zwar von 1807 bis 1813 in Dorpat und Petersburg. 1813 ging er nach Rom und schloß sich, indem er den Kreis seiner Leistungen auf die Historienmalerei ausdehnte, an die Bestrebungen der neuen Schule an. Mit Eifer studierte er die Werke altitalienischer Meister, und benutzte mit Gewissenhaftigkeit die Natur, wie sie sich in den schönen römischen Modellen darstellt. Für die

C. Vogel.

*) Radiert von ihm selbst 1815.

2. Zeitr. Kirche seiner Vaterstadt malte er die Versuchung Christi, für einen B. v. Funk die Verkündigung und die Taufe; für die Prinzessin Johanna von Sachsen (und für H. v. Quandt) S. Anna, welche ihre Tochter Maria lesen lehrt, u. m. a. Doch gewann er eine größere Anerkennung als Bildnißmaler, vornehmlich durch das Bildniß des Papstes Pius VII., das er für den König von Sachsen nach dem Leben malte, und das sich ebenso durch Auffassung des Charakters, als durch Farbe und Modellierung sehr vortheilhaft auszeichnet. Er ging 1820 als Professor an die Akademie nach Dresden, wo wir ihn in seiner späteren Thätigkeit wieder finden werden.

Gebrüd. Riepenhausen. Eine eigenthümliche Erscheinung bilden in der Reihe dieser Künstler die Gebrüder **Riepenhausen** aus Göttingen (Johann, geb. 1786, Franz, geb. 1788, gest. 1832), nicht allein, weil sie beide in der Art gemeinschaftlich erfanden, zeichneten und malten, daß sie zusammen nur Einen Künstler ausmachten, und an dem fertigen Werk Keiner die Stellen bezeichnen konnte, die von ihm herrührten, sondern auch, weil in ihnen eine unausgegohrene Mischung von antikem und romantischem Kunstsinn wirkte, und den ohnehin nicht sehr kräftigen Formensinn an eigenthümlicher Gestaltung hinderte. Im J. 1800 betheiligten sie sich an der Heyne-Tischbein'schen Illustration des Homer durch antike Kunstdenkmale, und gaben 1805 „Die Eroberung Troja's" nach Göthe's Abhandlung über die Gemälde des Polygnot in der Lesche zu Delphi in Umrissen heraus; und ließen nach einiger Zeit auch „Die Unterwelt" folgen.

Inzwischen hatte der Hauch der Romantik sie getroffen; sie waren nach Cassel und Dresden gegangen, malten Madonnen und gaben 1806 das Leben der heil. Genovefa in 16 Blättern heraus. 1807 gingen sie nach Rom, wo sie

zuerst an Göthe's und Schiller's Gedichte sich hielten, bald aber zu vaterländischen und biblischen Geschichten übergingen. Das Leben Carl's des Großen lieferte ihnen Stoff, und aus der Bibel wählten sie die Verstoßung Hagar's, Christus mit den Kindern u. a. m. Dann wieder malten sie die Geschichte der heil. Elisabeth, wie sich ihre wohlthätigen Spenden an Arme in Rosen verwandeln, um sie vor dem Zorn ihres Gemahls zu schützen, und Rafael wie er die Sixtinische Madonna im Traume sieht, auch Friedrich Barbarossa im Kampf mit dem römischen Volk und geschützt von Heinrich dem Löwen, jetzt im Guelfensaal in Hannover, und Conradin wie er sein Todesurtheil vernimmt. 1837 sah man bei J. Riepenhausen ein großes Oelgemälde, Herzog Erich von Braunschweig, wie er gegen den kaiserlichen Befehl Maximilian's I. für die Gefangenen um Gnade bittet; 1838 vollendete er ein anderes für Hannover, Otto IV. auf dem Reichstag zu Frankfurt 1208.

2. Beitr.

Es gibt sich damit eine Vielseitigkeit kund, die fast wie Unsicherheit aussieht, wie ein unbefriedigtes Suchen nach dem rechten Ziel. Auch spricht aus diesen Bildern kein entschiedener Styl der Zeichnung, keine besonders scharfe Beobachtung des Lebens in den Motiven, kein auffallender Reichthum oder Schwung der Phantasie, und in der Farbe vornehmlich Freude an bunten Gegensätzen. Und dennoch darf man sie nicht gering achten: Fleiß und Liebe, Talent und Geschick und selbst der Geist der Romantik sind daran zu erkennen; aber es fehlt ihnen der Zauber der Genialität, der Ausdruck einer inneren Nothwendigkeit, und die Anerkennung will sich nicht steigern zum Mitgefühl oder gar zur Begeisterung.

3. Veit.

Johannes Veit, Philipp's Bruder, geb. 1790 zu Berlin, ging 1811 nach Rom und bildete sich vornehmlich

2. Zeitr. nach altitalienischen Mustern. Fein und gefühlvoll in der Zeichnung und mit einem ungewöhnlich edlen und zarten Farbensinn begabt, würde er gewiß ausgezeichnete Werke geschaffen haben, wenn er sich etwas mehr zugetraut hätte. Einige Madonnenbilder und die Anbetung der Hirten in der katholischen Kirche zu Berlin erinnern mit ihrer Gefühlsreinheit und Innigkeit, wie mit der klaren Tiefe ihrer Färbung an die besten Bilder der umbrischen Schule. Die katholische Kirche hatte an ihm einen der eifrigsten und unterwürfigsten Jünger gewonnen und seine letzten Lebensjahre gehörten mehr der Andacht als der Kunst. Er starb 1853 zu Rom.

P. Rittig. Peter Rittig aus Coblenz, geb. 1789, gest. 1840 zu Rom, war ein Mann von künstlerischen Gaben und trefflichen menschlichen Eigenschaften. Obschon in der Schule von David in Paris erwachsen, wandte er sich doch sogleich nach seiner Ankunft in Rom 1819 zu Overbeck und dessen Freunden, und suchte auf ihren Wegen zum Ziele zu gelangen, weniger unterstützt durch die Fülle des Talents, als durch den Ernst der Gesinnung. 1837 malte er eine Madonna, umgeben von Engeln, die ihre Tugenden vorstellen; auch fertigte er einen Carton zu dem Psalm Davids, welcher auf das „Jüngste Gericht" gedeutet wird, wobei er naheliegenden theologischen Combinationen viel Spielraum gewährte. Für den österreichischen Gesandten, Grafen v. Lützow, malte er den Besuch Papst Paul's III. bei Michel-Angelo.*) In der Werkstatt des Künstlers stehen die Cartons zu den Propheten und zum Jüngsten Gericht, die Statue des Moses, die Pieta ꝛc. Michel-Angelo, auf sein Knie niedergelassen, zeigt dem heiligen Vater Modell und Plan der Peterskirche, die dieser annimmt.

*) Lith. von Battistelli.

Außerdem sind noch viele Bildnißfiguren auf dem Bild. — Die Garnisonkirche in Potsdam enthält die Ueberzeugung des Thomas in Oel von seiner Hand. *2. Zeitr.*

Wir fügen zu diesen mehr oder minder ausgezeichneten Malern nun noch den Namen eines Künstlers, der allem Anschein nach berufen schien, der neuen deutschen Kunst die höchsten Ehren zu bereiten, den aber ein frühzeitiger Tod in seiner vielversprechenden Entwickelung unterbrach. Johann Scheffer von Leonhardshof, geb. 1795 zu Wien, war einer von denjenigen jungen Künstlern, die sich in Wien um Overbeck, dem er auch äußerlich, als wär' er sein Bruder, glich, schaarten zu gemeinsamer Abwehr der akademischen Pedanterei. Bei keinem seiner Genossen tritt die Kunst mit einer so beseligenden Kraft für den Künstler selbst auf als bei ihm. Wohl ist auch er durchglüht von religiösen Gefühlen und schwärmt für den kirchlichen Glauben; aber die Kunst wirkt doch noch mächtiger in ihm, als die Andacht, die sie nährt, ohne sie zu beherrschen. Als Schützling des Grafen von Salm-Reiffenscheid, Cardinalbischofs von Gurk, reis'te er 1811 nach Venedig, führte dann in Klagenfurt mehre Gemälde (S. Andreas und eine Copie nach Guido Reni) aus und ging 1817 nach Rom, wo ihm der Papst Pius VII. zu einem Bilde saß. 1820 erschien auf der Ausstellung in Wien eine heil. Cäcilia von ihm, in deren Orgelspiel Engel einstimmen*); ein Bild, das in den Besitz des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen kam. Danach malte er den Tod der h. Cäcilia, jetzt in der Galerie des Belvedere zu Wien, eines der vollkommensten Denkmale der neuen deutschen Kunst.**) *Johann Scheffer v. Leonhardshof.* *Tod der h. Cäcilia.*

---

*) Gest. von Stahl.

**) Gest. von Walde in E. Förster's Denkmalen der deutschen Kunst Bd. V.

2. Zeitr. Auf grünem Rasen unter dem offnen Himmel liegt die holdselige Jungfrau, Kopf und Leib in Gewande gehüllt, zusammengebrochen vom gewaltsamen Tod durch des Henkers Schwert, das Antlitz gegen die Erde gekehrt, die Hände nicht mehr zum Gebet gefaltet. Zwei Engel knien hinter ihr, mit dem Ausdruck des innigsten Mitleids und mit der Palme des ewigen Friedens. Das Hauptmotiv scheint der Figur der Heiligen von Stefano Maderno in S. Cecilia in Trastevere in Rom entlehnt zu sein, ist aber in solcher Freiheit und Selbstständigkeit entwickelt, daß mehr nicht, als die Erinnerung daran, aufgenommen ist. Scheffer zeigt sich in diesem Gemälde als ein Meister voll tiefen Gefühls, fähig durch den reinsten Seelenausdruck das Herz des Beschauers zu treffen. Damit vereinigt er sowohl für die Composition im Allgemeinen, als für den Gang und Fluß der Linien, für die Vertheilung der Massen, für die Bewegung und Lage der Gestalten, wie für die Formen des Körpers und des Gefältes den entwickeltsten Schönheitsinn unter Wahrung klar ausgesprochener Eigenthümlichkeit. Seine Zeichnung ist stylvoll, aber sehr individualisiert, so daß die kleinste Fläche des Gewandes noch belebt erscheint. Phantasie und Geschmack stehen ihm bei der Anordnung im Einzelnen, der Gewänder ꝛc. zu Gebote wie Wenigen, und doch scheint der Zufall alles gemacht zu haben. Ernst und edel ist er in der Farbe, gleich entfernt von leerer Idealität wie von der Abspiegelung der Wirklichkeit, wahr innerhalb der Grenzen einer poetischen Darstellweise; dazu im vollen, freien Besitz der malerischen Technik.

Seine letzte Arbeit war eine Zeichnung, der Einzug Christi in Jerusalem. Er starb zu Wien im Jahr 1822.

Gustav Heinrich Näke. Gust. Heinr. Näke, geb. 1785 zu Frauenstein in Sachsen, gest. 1836 zu Dresden, folgte frühzeitig dem Zuge

der Romantik, sie mochte aus Dichtern oder Sagen und Le- genden zu ihm sprechen. Faust und Gretchen im Garten, Egmont und Clärchen*), Genovefa und ähnliche Gegenstände beschäftigten ihn um 1810 in Dresden, und die gut empfundenen, obwohl etwas weich und glatt ausgeführten Bilder machten ihm einen guten Namen, den er später (um 1818) in den deutschen Künstlerkreis in Rom eingetreten, noch zu heben gewußt durch ein Gemälde von der h. Elisabeth, wie sie im Hofe der Wartburg an Nothleidende Wohlthaten austheilt**) (im Besitz des H. v. Quandt), und auf welchem vornehmlich die Gruppe der Armen von großer Schönheit und Lebenswahrheit in Zeichnung und Ausdruck ist. Für den Domherrn v. Ampach malte er Christum, wie er mit den Worten „Friede sei mit Euch!" unter seine Jünger tritt; jetzt im Dom zu Naumburg. Er malte auch Christum, wie er den Pharisäern wegen des Zinsgroschens Bescheid gibt.***) Da er in der Farbe leblos und bunt, in den Formen aber edel, charakteristisch und geschmackvoll ist, nehmen sich seine Compositionen am besten in der Zeichnung aus.

2. Zeitr.

h. Elisabeth.

Zu den deutschen Malern, welche sich um 1820 in Rom aufhielten und in der romantischen Richtung ihrem Ziele nachgingen, gehört noch Carl Eggers aus Neustrelitz, der zugleich mit Ph. Veit im Vatican beschäftigt war und dort eine Roma malte, vor welcher Münzen ausgeschüttet werden (Anspielung auf die Bereicherung der vaticanischen Münzsammlung unter Pius VII.). Für den Domherrn v. Ampach malte er die Fußwaschung Christi (jetzt im Dom zu Naumburg).

Carl Eggers.

---

*) Beide lith. von Strixner.

**) Gest. von Stölzel.

***) Gest. von Amsler.

2. Zeitr. 1819 machte eine „schmerzenreiche Mutter" von ihm Aufsehen. Das Charakteristische an seinen, übrigens mit Gefühl ausgeführten Werken, ist die Färbung, in welcher er den Ton alter Gemälde in ihrem gegenwärtigen Zustand der Nachdunkelung nachzuahmen bestrebt war, so daß man beim ersten Anblick irregeführt, nicht ein neues Bild zu sehen meint. — Friedr. v. Olivier. Für den Domherrn v. Ampach malte auch Friedr. v. Olivier aus Dessau, geb. 1791, gest. 1859, ein Bild, Christus mit dem Zinsgroschen, jetzt im Naumburger Dom; auch lebten in demselben Künstlerkreis Sutter aus Wien, Lund und Rebnitz aus Holstein, Ramboux aus Trier, Passavant aus Frankfurt a. M.; ferner Dietrich aus Stuttgart, der ein treffliches Bild von Abrahams Einzug in das gelobte Land malte; und in geringerer Beziehung zu jenen Jul. Schoppe und C. W. Wach aus Berlin, deren Bedeutung großentheils in eine Zeit fällt, von welcher später die Rede sein wird.

Sutter. Lund. Rebnitz. Ramboux. Passavant. Dietrich. Jul. Schoppe.

Auch unter den Landschaftsmalern gab es manche, die sich der Richtung der genannten Historienmaler anschlossen. Heinrich Reinhold. Heinrich Reinhold, geb. 1789 zu Gera, ging von Dresden, wo er seine ersten Studien gemacht, 1806 nach Wien zu seinem älteren Bruder Philipp und 1809 nach Paris zu Denon, der ihn für sein Werk über Aegypten und die Feldzüge Napoleon's gewonnen hatte. Von Wien, wohin er 1819 zurückgekehrt, ging er 1820 nach Rom, Neapel und Sicilien, und starb 1825 in Rom. Seine Landschaften sind vollkommene Muster geschlossener Composition; Linien und Massen, durch die innigste Harmonie verbunden, treten gewissermaßen zu einer Melodie zusammen, zu der keine Linie hinzugesetzt, von der keine ohne Nachtheil des Ganzen weggenommen werden könnte. Ohne allen Effect von grellen Gegensätzen in

Form, Farbe oder Beleuchtung, fesselt er durch den Rhythmus, in welchem seine Linien sanft steigen und fallen, beginnen und verklingen, und hie und da durch Zwischenmassen ohne Störung unterbrochen werden. In seinen Landschaften herrscht ein wahrhaft plastisches Princip; dazu kommt die höchste Feinheit in der Nachbildung der Natur ohne Aengstlichkeit, die höchste Reinheit und Bestimmtheit aller Formen. Ja, kann man von einem Maler seines Fachs sagen, er habe den Adel der Natur erkannt, erfaßt und wiedergegeben, so ist es Reinhold. Was von seinen Zeichnungen bekannt geworden, muß man in Betreff der Genauigkeit, der Schönheit der Auffassung und Ausführung geradezu unübertrefflich nennen. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen sind mehre Oelgemälde von ihm, deren Motive aus der Umgegend Roms und deren Staffagen aus der Bibel (Hagar in der Wüste, der barmherzige Samariter) genommen sind, von denen man fast dasselbe sagen kann, obschon man ihnen ansieht, daß ihres Meisters eigentliche Stärke in der Zeichnung ruht. — Franz Horny aus Weimar, einer der talentvollsten und liebenswürdigsten Künstler, kam nach einjährigem Aufenthalt in München, 1817 nach Rom, starb aber 1819 etwa 22 Jahre alt in Olevano. Seine landschaftlichen Studien und Gemälde von besonders schöner und bestimmter Zeichnung sind großentheils aus der Umgegend Roms, dem Sabiner-Gebirge und namentlich von Olevano genommen, dessen malerische Lage ihn immer zu neuen Aufnahmen reizte. Außerdem zeigte Horny großes Talent für malerische Ornamentik im edlen Styl und zeichnete die Festons und Fruchtsträuße in Cornelius' Cartons zum Dante. — Friedrich Helmsdorf aus Magdeburg, geb. 1784, ging 1809 nach Straßburg und lebte 1816 bis 1820 in Rom. Seine Ansichten von Rom und der Umge-

2. Zeitr.

Franz Horny.

Friedrich Helmsdorf.

2. Zeitr. gend, vor allen seine „Aussicht von der Tasso's-Eiche", gehören durch die glückliche Auffassung, schöne Zeichnung, Ton und Schmelz der Farbe, wie durch den Zauber der Lüfte, zu den reizendsten Bildern der Neuzeit. — In ähnlicher Weise, doch mehr der freien Natur, namentlich den Meerküsten zugethan, arbeitete Joseph Rebell, geb. zu Wien 1786, gest. zu Dresden 1828. Der klare Goldton italienischer Atmosphäre gelang ihm ganz besonders, und leicht und flüssig ist seine Behandlung. — Franz Catel aus Berlin war schon seit 1809 in Rom, wo er 1857 in hohem Alter starb. Er war ein ausgezeichneter Genre- und Landschaftsmaler, nicht aber gerade Hand in Hand mit den genannten Kunstgenossen. Er besaß ein ungewöhnliches Talent für die Darstellung frappanter Natureffecte, und hatte sich während eines längeren Aufenthaltes in Paris die Mittel der französischen Schule mit großer Vollkommenheit angeeignet. Die Wirkung des Sonnenlichtes auf der Meeresfläche, die Atmosphäre bei Sonnen-Auf- und Untergang, Contraste beleuchteter und überschatteter Gebirgsmassen u. dgl. gelangen ihm vorzüglich; weniger glücklich war er in der Lösung historischer Aufgaben, z. B. in dem Bilde Rudolph's von Habsburg mit dem Priester. Am glänzendsten erscheint er in zwei Bildern: Der glückliche und der unglückliche Schiffer, wobei Sonnenschein und Sturm die Stimmung angeben.

Joseph Rebell.

Franz Catel.

2. Zeitr.

Dritter Abschnitt.

Bildnerei.

C. Eberhard. Henschel. R. Schadow 2c.

Ihrer Natur nach ist die Bildnerei weniger als die Malerei den Einflüssen der Romantik unterworfen. Durch ihre unverrückbar höchste Aufgabe, die Menschengestalt in ihrer größten Schönheit und Vollkommenheit darzustellen, ist sie schon etwas unempfindlich gemacht gegen die eisernen und buntgeschlitzten Kleider des Mittelalters; und auf das Körperliche beschränkt, unfähig wenigstens, das innerste Gemüthsleben in Andacht, Schmerz, Liebe und Entzücken in gleicher Stärke wie die Malerei auszusprechen, war sie nur mit halber Seele oder mit ungenügenden Erfolgen bei den Versuchen einer christlichen Sculptur. Wohl aber werden wir sehen, wie eine der gesundesten Triebkräfte der Romantik, die Vaterlandsliebe, die deutsche Bildhauerkunst auf neue, eigene und glänzende Bahnen führte. Nur weniges geschah in der Zeit, die wir bisher besprachen, in Rom, außer durch Thorwaldsen, für deutsche Bildnerei; ihrer Hauptthätigkeit begegnen wir später im Vaterlande.

Ein Künstler von großen, umfassenden Anlagen, vornehmlich für Conception und Composition, nicht aber für Form und für Ausbildung technischer Geschicklichkeit, war Conrad Eberhard, geb. 1770 zu Hindelang im Algäu. 1796 kam er zu Roman Boos in München und ging 1806 nach Rom. Mehr dem Herkommen als seiner Neigung gemäß wählte er zuerst einige antike Stoffe für seinen Meißel

Conrad Eberhard.

2 Zeitr. und fertigte einen sitzenden Silen mit dem kleinen Bacchus, der ihn am Barte zupft, eine Leda, die den Schwan liebkost, eine Diana, die von Amor zu Endymion geführt wird, und eine Venus mit Amor, welche letztere in der Glyptothek zu München eine Stelle gefunden, während erstere in königlichen Gärten und Schlössern untergebracht sind. Eberhard erkannte sehr bald, daß er im Alterthum ein Fremdling sei; und dennoch mochte er ihm nicht den Rücken kehren, ohne noch an einer zweiten Thüre anzuklopfen. Was ihm im Bilden von Göttergestalten nicht gelungen, konnte ihm in der Auffassung eines ihrer Dichter gelingen; und es ist ihm in der That, wenn auch in beschränkter Weise gelungen. Es gibt eine Folge von Reliefs zur Iliade von ihm, für die Villa Massimo in Rom bestimmt, aber wegen des Todes des Bestellers unausgeführt, welche durch ihre Auswahl ein klares Verständniß des Epos und ein sehr lebhaftes Darstellungsvermögen zeigen.*) Bald aber trat er in den seiner Natur angemessenen Kreis christlicher Anschauungen ein und wählte den Weg dahin durch das Alte Testament, zu dessen Geschichten er eine Folgereihe von Zeichnungen machte, in denen das patriarchalische Leben der Vorzeit mit überraschender Naivetät und mit einem großen Reichthum an Phantasie und Darstellungsgabe geschildert ist. Von einem eigenthümlichen Styl aber kann dabei nicht die Rede sein, da dazu eine Grundlage von Naturstudien gehört, die ihm nicht zu Gebote stand, und ohne die die Durchbildung auch der kleinsten Form nicht möglich ist. Reich, ja überreich an Motiven sowohl für die allgemeine Anordnung, als für Landschaft, Baulichkeiten, Trachten und Gewandungen, und für den Ausdruck von Hand-

*) Ausführlichen Bericht gibt das Kunstblatt 1821, Nr. 98.

lungen, Charakteren und Gemüthsstimmungen sind diese Zeichnungen ein Schatz, der, ohne selbst verwerthet werden zu können, vom größten Werthe für aufstrebende Talente sein kann. Nach der Heimkehr aus Italien trat er in das Münchener Künstlerleben ein, wo wir ihm später wieder begegnen werden.

2. Zeitr.

Ein ihm ganz verwandter Künstler ist, außer seinem älteren Bruder Franz Eberhard, der vornehmlich kleine Andachtbilder in Alabaster wunderlieblich ausführte, Johann Werner Henschel aus Cassel, geb. 1782, gest. 1852, der wohl in Paris zu seiner Ausbildung gewesen, aber nichts davon auf seine naiven, innigen und tiefreligiösen Kunstschöpfungen übergetragen. Wie Ueberfülle des Herzens oft zu einem Mißgriff führt, so hatte ihn der Gedanke, Tröstliches dem Leben zu bieten durch Nebeneinanderstellung von Freud und Leid, veranlaßt, in zwei sich traulich umschlingenden Figuren dieß Wechselbild des Lebens zu geben, ohne sich deutlich zu machen, daß wohl Liebe, Güte, Trost, aber nicht Freude neben dem Schmerz eine passende Stelle finden. Sein Hauptwerk ist das Standbild des heiligen Bonifacius bei Fulda.

Franz Eberhard. Johann Werner Henschel.

Rudolph Schadow, älterer Bruder von Wilhelm Schadow, geb. zu Berlin 1786, verfolgte, ausgestattet mit den herrlichsten Gaben der Kunst, durchaus andere Ziele. Unverlockt und ungerührt von den Klängen der Romantik hielt er sich im Bereich der einfach natürlichen Schönheit oder der griechischen Mythe, wie an die Werke der griechischen Plastik. Aber, als ob solche Bestrebungen nicht in die Zeit gehörten und auch die edelsten Kräfte keine Berechtigung hätten des Daseins, ward der einzige der jüngeren deutschen Künstler, dem auf der Bahn der älteren große Erfolge winkten,

Rudolph Schadow.

2. Zeitr. vom frühen Tod hinweggerafft. Er starb zu Rom am 31. Januar 1822. Seine hinterlassenen Werke mußten den Schmerz über seinen Verlust steigern. In zwei leichtbekleideten weiblichen Gestalten, der Spinnerin und der Sandalenbinderin (beide in Carrara-Marmor im Besitz des Königs von Preußen, letztere als Wiederholung in der Glyptothek zu München), ist es ihm gelungen, die weibliche Natur gleichsam im Momente der aufbrechenden Rosenknospe, mit allen Reizen der Unschuld und Anmuth geschmückt, darzustellen, ohne im mindesten weichlich oder süßlich zu werden. Dann aber erhob er sich in einer überlebensgroßen Gruppe von Achilleus und Penthesilea zum hohen, heroischen Style. Achilleus hat die stolze Amazonenkönigin im Kampfe überwunden; tödtlich verwundet ist sie vor ihm zusammengesunken, er aber, von ihrer Schönheit überrascht und gerührt, hat sich beeilt, der Sterbenden beizustehen; mit der Linken sie unter ihrem Arm fassend, und mit dem linken Bein die halb Liegende stützend, richtet er sich kampfbereit mit zorniger Abwehr das Schwert erhebend gegen seine eigenen Genossen (die man sich zur Gruppe hinzuzudenken hat), welche herbeistürzen, um die Gefallene gleich ihren anderen überwundenen Kampfgefährtinnen in den Fluß zu werfen. Diese Gruppe, die (erst nach des Künstlers Tode von E. Wolff in Marmor ausgeführt) im Schloß zu Berlin aufgestellt ist, lös't eine der schwierigsten Aufgaben auf die glücklichste Weise, wenn auch nicht ganz frei von der Neigung zu gesuchter Wirkung, wie sie sich in den Werken der Schule von Rhodos zeigt. Achilleus in heftiger Aufregung und Anspannung, Penthesilea, im Moment des verrinnenden Lebens, in beiden nach verschiedenen Richtungen volle Entfaltung der Körperschönheit, und in Vereinigung von beiden die fließendste Harmonie aller Linien;

die Handlung ergreifend und rührend; die Ausführung hin- reißend zur Bewunderung; in den Formen aber jene hohe Idealität, welche ohne jeden Anklang an die gemeine Wirklichkeit voll lebensvoller Wahrheit ist. — In gleicher Richtung sind zwei Basreliefs aus Schadow's Händen hervorgegangen, die Dioskuren, die auf flüchtigen Rossen die Töchter des Leucippus entführen, und ihr Kampf mit den beraubten Verlobten derselben, in welchem Castor fällt (in Marmor ausgeführt für den Herzog von Devonshire). Als ein Werk von ganz besonderem Verdienst wird ein Discus werfender Knabe genannt, der aber nicht zur Ausführung in Marmor gelangte, obschon damit ein Vorbild aufgestellt war, was die Bildnerei in Bewegung, Form und Verhältniß von der Natur zu nehmen habe, ohne Nachahmerin zu werden. — Schadow's letzte Arbeit, die er unvollendet zurücklassen mußte, war eine tanzende Bacchantin.

2. Zeitr.

Christian Rauch aus Arolsen gehörte auch mehre Jahre hindurch den Kreisen der römischen Künstler an, und sein erstes großes Werk, das Grabdenkmal der Königin Luise von Preußen, hat er 1811 in Rom ausgeführt. Dennoch liegt offenbar der Schwerpunkt seiner künstlerischen Thätigkeit in Berlin, und ich ziehe es vor, nachdem ich hier seiner gedacht, sein künstlerisches Wirken später in Ein Bild zusammenzufassen.

Christian Rauch.

Vierter Abschnitt.

Baukunst.

Wir haben die bedeutende Umwandlung beachtet, welche die deutsche Kunst unter dem Einfluß romantischer Dichtkunst

2. Zeitr. und Zeitstimmung erfahren, und haben gesehen, wie Rom ein Vereinigungspunkt für ihre Jünger geworden; wir haben gesehen, daß die Bildnerei bis dahin an der neuen Wendung sich nur schwach betheiliget; für die Baukunst bleibt uns nur ein leeres Blatt; denn wenn auch Schinkel offenbar eine romantische Ader hatte, so wird doch sein Hauptverdienst die Wiedereinführung griechischer Formen sein, und da seine künstlerische Thätigkeit im Großen ohnehin einer späteren Zeit angehört und auf Berlin sich concentriert, wird er uns dort mit seinen Werken und seinem Wirken entgegentreten.

Fünfter Abschnitt.

Kupferstecherkunst.

Ruscheweyh. Amsler. Barth.

Lag es in den Bestrebungen der Vertreter der neuen deutschen Kunst, auf das Volk, und zwar in möglichst weiten Kreisen, einzuwirken, so gehörten dazu die Mittel der Vervielfältigung ihrer Werke. Die Art der Vervielfältigung ist aber durchaus nichts Gleichgültiges, und es wiederholen sich bei ihr alle die Beziehungen, in welchen wir die selbständig schaffende Kunstthätigkeit gesehen. Kam es der neuen Schule vor allem auf klare Bezeichnung des Gedankens, Reinheit des Styls, Bestimmtheit der Formen und richtigen, sprechenden Ausdruck an, so konnte sie für den Uebertrag ihrer Werke in Kupferstich nicht eine Behandlung brauchen, der es um starke Licht- und Schattengegensätze, um täuschende Abrundung, oder gar um Nachahmung der Stoffe und Farben, und somit

um Virtuosität des Grabstichels zu thun war. Wie sie selbst sich an die Maler des 15. und 16. Jahrhunderts angeschlossen, so richteten sie ihre Augen auf die damaligen Meister des Grabstichels, vor allen auf M. Schongauer, A. Dürer und M. Anton, als die Vorbilder für eine einfach wahre und darum würdige Behandlungsweise. Ganz besonders hatte es sich Cornelius angelegen sein lassen, den Weg genau vorzuzeichnen, auf welchem der Kupferstich wieder zu seiner höheren künstlerischen Bedeutung kommen könnte. Er ließ sich die Mühe nicht verdrießen, bei seinen Compositionen zum Faust und zu den Nibelungen Strich für Strich mit der Feder vorzuzeichnen, wie sie der Grabstichel nachzumachen hatte, und damit auf eine Neubildung der Kupferstecherkunst im Sinne der Alten zu wirken.

2. Zeitr.

Der erste, der den hier vorgezeichneten Weg, und zwar aus freier Selbstbestimmung einschlug, war Ferdinand Ruscheweyh aus Mecklenburg. Er stach die Zeichnungen von Cornelius zum Faust (12 Blätter) in Kupfer, und widmete sich, zumal seit er um 1816 nach Rom gezogen, fast ausschließlich der Vervielfältigung von Werken der neuen Schule. Ihm verdanken wir viele Blätter nach Overbeck, Philipp Veit, Pforr, Thorwaldsen, M. Wagner u. A., daneben aber auch nach Fiesole, Rafael, Giulio Romano und Michel Angelo. Ueberall hält er sich in den strengen Grenzen der Zeichnung und ist mit Glück bemüht, den Charakter des Meisters, nach welchem er arbeitet, treu wiederzugeben.

Ferdin. Ruscheweyh.

Der zweite, der in den römisch-deutschen Künstlerkreis eintrat, war Samuel Amsler aus Schinznach in der Schweiz, geb. 1793, gest. zu München 1850. Er kam 1816 nach Rom und bekundete sogleich in seinen ersten Leistungen, Stichen nach dem Hirtenknaben und dem Mercur von Thor-

Samuel Amsler.

2. Zeitr. waldsen, sein Talent für Bestimmtheit der Form und für einfache Behandlung. In Folge davon übertrug ihm Cornelius den Stich der einen Hälfte seines Nibelungen-Titelblattes, womit er sich würdig neben die alten Meister stellte. In gleicher Weise und womöglich noch größerer Vollendung stach er den Alexanderzug von Thorwaldsen, und kam 1828 nach München, wo wir ihm wieder begegnen werden.

Die andere Hälfte des Nibelungen-Blattes wurde von C. Barth. C. Barth aus Hildburghausen, geb. 1792, gleich vortrefflich gestochen. Von ihm sind auch die „sieben magern Jahre" nach Overbeck. Später verschwindet leider sein Name aus der Reihe thätiger Künstler.

Schluß.

Die deutschen Künstler in Rom hatten unter wechselnden Gunstbezeugungen, mehr noch gegen ununterbrochene Anfechtungen von allen Seiten, sich endlich eine geachtete Stellung erobert, und eine Ausstellung ihrer Werke im Palazzo Caffarelli auf dem Capitol 1819 hatte endlich auch den Blödesten die Augen geöffnet. Allein für die Zukunft war damit nur ein idealer Grund gelegt, auf den kein Haus sich bauen ließ. Sollten die gemeinsamen Bestrebungen zu einem Ziele führen, so mußte für die Kunst eine Brücke in's öffentliche Leben geschlagen werden, die Ergebnisse ihrer Thätigkeit mußten Volkseigenthum werden.

In dieser Beziehung war der Eintritt des Thronerben von Bayern in die römisch-deutsche Künstlerwelt das wichtigste und, wie sich bald zeigte, folgenreichste Ereigniß. In ihm, in seiner bis dahin von keinem der neueren Fürsten an

den Tag gelegten Liebe zur Kunst, erkannten Alle die Erfüllung der laut oder im Stillen gehegten Hoffnungen, und das öffnete ihm Aller Herzen, wenn auch nur Wenige erwarten konnten, des durch ihn verbreiteten Segens unmittelbar theilhaftig zu werden. In dem Gefühle, daß er der Schirmherr der neuen deutschen Kunst werden würde, traten Alle, als er Rom verlassen wollte, zusammen, gewissermaßen für diese in festlicher Versammlung der Ausdruck der Anerkennung und des Danks zu sein. Der große Saal in der Villa Schultheiß war zum Festlocal erwählt. Ueber der Thür stand (von Sutter aus Wien gemalt) St. Lucas mit der Unterschrift von Fr. Rückert:

2. Zeitr.

Künstlerfest in Rom.

St. Lucas der Evangelist,
Der aller Künste Schutzherr ist,
Stellt heut hierher als Pförtner sich,
Und heißt, o Herr, willkommen Dich;
Tritt ein und sieh drin weiter an,
Was sie zu Ehren Dir gethan!

Zwischen Blumengewinden und Festons prangten im Inneren des Saales, nach der Angabe von Cornelius angeordnet, eine Folge größerer und kleinerer Transparentgemälde. Das mittlere (von Cornelius) stellte die erhöht unter einem Eichbaum sitzende Dichtkunst vor, zu beiden Seiten Musik und Malerei, Bildhauerei und Baukunst; in den Seitenbildern sah man die vorzüglichsten Vertreter jener fünf Künste, David, Homer, Phidias, Wolfram v. Eschenbach, Dante, Giotto, Fiesole, Leonardo, Michel-Angelo, Rafael, Dürer u. s. w. (von Phil. Veit), und auf der entgegengesetzten Seite die Beschützer der Künste: Perikles, Augustus, Mäcen, Carl der Gr., Julius II., Leo X., Maximilian I., Franz I. u. A. m. (von Overbeck). Unter diesen Gemälden waren als Predellen kleine reliefartige Darstellungen, die in

2. Zeitr. heiterem Bezug auf die Hoffnungen und Bestrebungen der Festgeber gedacht waren, angebracht: Der Umsturz der Mauern von Jericho, Simson's Philisterschlacht, und das Ausmisten des Augiasstalles (von W. Schadow und J. Schnorr). An den Seitenwänden sah man die Gesetzgeber: Moses (von C. Vogel), Solon (von Ramboux), Numa (von Lund) und Carl d. Gr. (von Eberhard und Wach), als die Hüter des Reiches der Schönheit. Mit Musik, Gesang und Tanz und einem fröhlichen Mahle ward der festliche Abend gefeiert; unter dem Donner von Böllern und dem lauten Lebehoch der vereinigten Künstler nahm der Fürst von ihnen und zugleich von Rom Abschied, um die Stätte im Vaterland zu bereiten, die er für die Pflege der neuen deutschen Kunst bestimmt hatte.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

Inhalt des vierten Bandes.

Seite

Einleitung. 1

Erster Zeitraum.

Erster Abschnitt: Mengs und seine Zeitgenossen 22
Zweiter Abschnitt: Carstens. Koch. Schick. Wächter . . 43
Dritter Abschnitt: Bildnerei. Canova. Thorwaldsen. Dannecker. Ohmacht. Wagner. G. Schadow 2c. 83
Vierter Abschnitt: Baukunst. Weinbrenner 2c. . . . 154

Zweiter Zeitraum.

Einleitung 158
Erster Abschnitt. Das Verhältniß zu den Akademien und zu den Künstlern des ersten Zeitraums 166
Zweiter Abschnitt. Die Romantiker: Overbeck. Cornelius. W. Schadow. Ph. Veit. J. Schnorr 173
Dritter Abschnitt. Bildnerei. C. Eberhard. Henschel. R. Schadow 2c. 241
Vierter Abschnitt. Baukunst 245
Fünfter Abschnitt. Kupferstecherkunst. Ruscheweyh. Amsler. Barth 246
Schluß 248

Verzeichniß der Kunstbeilagen.

Seite

1. Der Parnaß nach Raph. Mengs 27
2. Die Nacht mit den Schicksals-Gottheiten nach A. Carstens 54
3. Der Tod des Guido von Montefeltro nach J. Koch . 63
4. Apoll unter den Hirten nach Schick 73
5. Der blinde Belisar am Thor von Rom, nach E. Wächter 80
6. Anakreon nach Thorwaldsen 123
7. Aus der Völkerwanderung nach M. Wagner 148
8. Ecce homo nach Overbeck 195
9. Sigfrieds Tod nach Cornelius 212

Geschichte

der

neuen deutschen Kunst.

Von

Ernst Förster.

Separat-Ausgabe aus des Verfassers Gesammtwerk über deutsche Kunst.

Zweiter Theil.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1863.

Inhalt des fünften Bandes.

Seite

Dritter Zeitraum.

Erster Abschnitt. Die alten Düsseldorfer unter Cornelius . 1
Zweiter Abschnitt. Die Schule von München 20
(Augsburg. Nürnberg) 266
Dritter Abschnitt. Berlin 271
Vierter Abschnitt. Düsseldorf 343
(Cöln. Coblenz) 412
Fünfter Abschnitt. Dresden 418
Sechster Abschnitt. Frankfurt 450
Siebenter Abschnitt. Carlsruhe 466
(Constanz) 473
Achter Abschnitt. Stuttgart 474
Neunter Abschnitt. Weimar 483
Zehnter Abschnitt. Wien 491
(Prag) 521
Elfter Abschnitt. Hannover 528
Zwölfter Abschnitt. Schwerin. Hamburg. Gotha 533
Dreizehnter Abschnitt. Rom 540

Verzeichniß der Stahlstiche.

Seite

1. Gruppe aus der Unterwelt von P. v. Cornelius in der Glyptothek zu München 38
2. Die „Sage“ von W. v. Kaulbach 177
3. Kampf des Zeus wider die Giganten von L. v. Schwanthaler 223
4. Die apokalyptischen Reiter von P. von Cornelius . . 291
5. Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem von Ed. Bendemann 362
6. Tobias und Sara von J. Schnorr v. Carolsfeld . . 432
7. Einführung der Künste in Deutschland durch das Christenthum v. Ph. Veit 453

Dritter Zeitraum.

Erster Abschnitt
Die alten Düsseldorfer unter Cornelius.

Wir haben gesehen, wie die junge deutsche Kunst auf fremdem Boden, fern vom Vaterlande, durch ihre Werke in der Achtung der Welt allmählich sich festgestellt. Ihrer Bestimmung aber zu genügen, bedurfte sie eines Wirkungskreises auf heimischem Boden. Dafür öffneten sich gegen den Schluß des zweiten und zu Anfang des dritten Jahrzehnts die Aussichten auf verschiedenen Seiten. Mehre der hervorragenden Künstler der neuen Richtung kehrten nach Deutschland zurück, Chr. Rauch, C. Wach und W. Schadow nach Berlin, C. Vogel nach Dresden, L. Vogel nach Zürich &c., an die in Rom verbleibenden schlossen neu angekommene sich an, wie H. Heß aus München, Kupelwieser, Führich, Steinle aus Wien an Overbeck und Veit &c. Das entschiedenste Ereigniß aber war die doppelte Berufung von Cornelius nach Deutschland, zu einer ebenso ehren- als segensreichen Thätigkeit: zu Werk und zu Lehre. Der Kronprinz Ludwig von Bayern, der für die Schätze antiker Plastik, die er seit Jahren

 gesammelt, in München ein eignes Gebäude, die Glyptothek, aufführen ließ, hatte Cornelius erlesen und gewonnen, dieselbe mit Freskomalereien zu schmücken; und die preußische Regierung hatte, auf Veranlassung von Niebuhr, gleichzeitig Cornelius berufen, die Maler-Akademie in Düsseldorf neu zu begründen. Die Verhandlungen zwischen dem Kronprinzen und Cornelius fanden, da beide in Rom waren, mündlich statt, so daß der Geschichte nur die Ergebnisse zu Gebot stehen. Der Berufung aber nach Düsseldorf geht ein Schreiben Niebuhr's an das Ministerium der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten in Berlin voraus, das als ein kunstgeschichtliches Denkmal hier seine vollberechtigte Stelle einnimmt.*)

Niebuhr schrieb unterm 5. Junius 1819 aus Rom an den Minister Altenstein in Berlin:

„Die Aufforderung, womit Ew. Excell. mich beehrt haben, auf den Grund meiner genauen Bekanntschaft mit dem Maler Herrn Cornelius eine Erklärung über seine in Vorschlag gebrachte Berufung als Director der Kunstakademie zu Düsseldorf abzugeben, hat mich sehr erfreut und zu lebhaftem Dank verpflichtet. Die lange Zeit, welche ohne Entscheidung vergangen ist, seitdem diese Berufung von der Königlichen Regierung zu Düsseldorf eingeleitet worden, hat unvermeidlich Besorgnisse erregt, daß ein Vorhaben, worüber ich mich in jeder Hinsicht innig gefreut hatte, aufgegeben oder vereitelt sei. Hierüber beruhigt, erkenne ich zugleich das ehrende Vertrauen auf unbefangenes Zeugniß, welches in einer Anfrage liegt, die einen Mann betrifft, von dem es Ew. Excellenz wohl

*) Ich verdanke dasselbe der gütigen und bereitwilligen Mittheilung des k. pr. Ministers der geistl. Unterrichts- und Medicinalangelegenheiten Hrn. Bethmann-Hollweg, Exc.

bekannt sein wird, daß ich seinen Geist, seine Kunst und sein Herz ausgezeichnet liebe und verehre. 3. Zeitr.

Die Kunstakademien, wie sie allgemein eingerichtet sind, scheinen den Zweck zu haben, die Kunst, abgesehen von der Erscheinung großer für sie geborenen Genien und von dem geistigen Einfluß der Zeit und des allgemeinen und einzelnen Seelenlebens, zu erhalten. Die schönen Jahrhunderte der Kunst im Alterthum wie in den beiden Ländern, in denen allein sie in der neuern Zeit geblüht hat, wußten nichts von solchen Lehranstalten, so weit man auch damals von der gefährlichen Meinung entfernt war, daß es andern als ganz seltenen Menschen gelingen könne, sich selbst Lehrer zu sein. Die großen Künstler waren Meister, umgeben von Jüngern und Schülern, denen sie ihre äußerst zahlreichen Regeln und Lehren mittheilten, deren Auge und Hand sie leiteten, und für deren Geist ein Licht von dem ihrigen aufging.

Wenn die Kunstakademien, so wie sie sind, nichts Gutes leisten, wenn man dieß hier zu Rom vielleicht noch lebendiger, als irgendwo, einzusehen veranlaßt wird, so sind sie nun in den Händen der Regierungen, wenn diese ihre Grundfehler einsehen, ein Mittel, das untergegangene ächte Verhältniß der Meisterschaft wieder herstellen zu helfen. Wie in tausend andern Dingen der Verlust der freien eigenen Leitung von den Individuen verschuldet worden, und diese sich freiwillig unter eine Vormundschaft der Unmündigkeit begeben haben, aus der nichts Frisches mehr werden kann, und die Regierungen, welche es redlich meinen, die Heilung darin erkennen, daß sie den Geist eigener Thätigkeit innerhalb der bestehenden Formen aufrufen, und nicht diese Formen zerschlagen: so gilt dies auch wohl von den Kunstakademien.

In einer Zeit, wo das bewundernde Hinaufsehen zu einem

 ächten Meister und ein festes Anschließen an ihn in jeder Art der Kunst, von der politischen bis zur bildenden, ganz selten geworden ist, weil Liebe und Demuth fast verschwunden sind, würde auch für die bildende Kunst aus einer Abschaffung der Kunstschulen eine geistige Anarchie und Verwilderung entstehen, an der, so weit sie sich auf diesem Felde wohl zeigen mag, der Widerstreit gegen die jetzige Unzweckmäßigkeit der Kunstakademien unläugbar einen großen Antheil hat.

Wählt aber der Staat einen großen Künstler, der berufen ist, eine wahre Schule zu gründen, sichert diesem ein heiteres Leben und ein Auskommen, wobei er einen großen Theil seiner Zeit auf die Leitung tüchtiger Schüler verwenden kann, noch mehr aber sie an seinen, dann leicht einer sehr großen Erweiterung fähigen Arbeiten Theil nehmen läßt, und eine gesetzliche Autorität über diese Schüler, deren die früheren guten Zeiten entbehren konnten, die unsrige aber nicht, so kann und wird eine solche Kunstschule wenig kostbar für den Staat, sobald man viel belästigendes Fachwerk wegwirft, und mit der Unterstützung der Eleven behutsam ist, um nicht, anstatt des wahren Berufs, der kraftlosen Neigung auf die Bahn zu helfen, von dem allerglänzendsten Vortheil für die Kunst sein, und den Staat zur herrlichen Ehre gereichen.

In diesem Sinn bin ich überzeugt, daß Herr Cornelius, ohne irgend eine Ausnahme oder Vergleichung, der berufenste unter unsern Zeitgenossen ist, um eine Kunstschule, unter welchem Namen sie genannt werden mag, zu schaffen und zu leiten.

Sein Genie, mit dem umfassendsten Talent und der tiefsten Einsicht in alle Zweige seiner Kunst verbunden, ist in Deutschland, wie hoch man es auch würdigen mag, nur sehr unvollkommen bekannt und kann dort noch nicht vollkommen bekannt

sein. Was nach ihm gestochen worden, ist theils im Stich 3. Zeitr.
gar nicht glücklich dargestellt, theils ist es aus früherer Zeit, und wir sehen ihn, der sich seinen Weg völlig selbst bahnen mußte, in jeder neuen Arbeit sich übertreffen und vervollkommnen; theils erregt es wegen der den Gegenständen angeeigneten Darstellungsart zufälliger Weise eine ganz irrige Vorstellung von Einseitigkeit und freiwilliger Beschränkung auf einen gewissen Styl. Das cyclische Blatt der Nibelungen übertrifft ohne Vergleich die früher gearbeiteten einzelnen, und ich scheue mich nicht, zu sagen, daß auch nicht eine ähnliche Darstellung des Alterthums oder der neuern Zeit über die des Hunnenkönigs unter dem vertilgten Heldengeschlecht gestellt werden kann. Der Carton der Wiedererkennung Josephs und seiner Brüder giebt doch keinen Begriff von der meisterhaften Behandlung des Gemäldes, und wenn wir uns sehnen, daß er einst den unvergleichlichen Cyclus der drei Gedichte des Dante, wie er ihn gedacht und seinen Freunden angegeben hatte, möge ausführen können, wenn ich unserem Lande das Glück wünsche, irgendwo dieses Werk von ihm zu besitzen, und unsrer Regierung die Ehre, es zu bewirken: so ist doch die Arbeit, welcher jene für jetzt gewichen, die sehr glückliche Veranlassung geworden, seine ganze freie Vielseitigkeit nicht allein den Zweiflern zu beweisen, sondern vielleicht glücklicher, als wenn er erst in späteren Jahren diese Gegenstände darzustellen angefangen hätte, zu entwickeln. Man sieht und bewundert in dem Carton für den Saal, der ihm zu München für Seine Königliche Hoheit den Kronprinzen von Bayern zu malen aufgetragen worden, eine ebenso tiefe, liebende und ächte innige Auffassung der griechischen Poesie, als in seinen früheren Werken der heiligen Geschichte und der vaterländischen alten Zeit, und unerschöpflichen Reich-

 thum der Erfindung, vereint mit dem einfachsten Tiefsinn.

Einen Ausspruch, von dem man wie von seinem Dasein gewiß sein kann, daß wenigstens das nächste Geschlecht ihn allgemein bekennen wird, darf man getrost äußern, ehe er noch die allgemeine Stimme sein kann: Cornelius ist unter unsern Malern, was Göthe unter unsern Dichtern ist. Sein Verstand ist eben so vorzüglich, wie sein Genie und Talent: er zeichnet sich aus durch die seltenste Richtigkeit der Beurtheilung über Alles, was ihm so vor den Geist tritt, daß es möglich ist, ohne Gelehrsamkeit es zu durchschauen, und ich glaube, daß sein Urtheil nie falsch sein wird, wenn eine auch ganz fremde Sache, klar dargestellt, ihm vorliegt; er ist in keinen Vorurtheilen befangen, und durch und durch von lebendiger Wahrheitsliebe beseelt.

Mit diesen Eigenschaften verbindet er die, welche zum Erfolg des Wirkens von Mensch auf Mensch die wichtigsten sind. Daß er frei von dem leisesten Neid ist, folgt bei einer schönen Seele unmittelbar aus dem stillen Bewußtsein, welches er von dem, was er ist, haben muß. Er ist aber nicht nur dieß, sondern voll Liebe und voll Eifers, den jüngeren Künstlern mit Rath und That zu helfen; er zieht sie gern an sich; ich habe gesehen, wie er sich freute, als Einem es gelang, eine übertragene Theilarbeit sehr brav auszuführen, und ich weiß von denen, die sich mit aufrichtigem Wunsch nach Belehrung an ihn gewandt haben, wie eindringend und klar, wie schonend und aufmunternd er ihnen die Schwäche ihrer Werke zeigt, und ihnen hilft, sich von angenommenen Grundfehlern frei zu machen. Solche, die redlich Belehrung suchen, sind freilich bei der herrschenden Sinnesart unsrer Zeit, und hier, wo die meisten so hinkommen, daß sie sich schon etwas zu sein glauben,

nicht zahlreich. Wird Cornelius auf die Stelle gesetzt, wo er mit der Muße freier Bewegung, die dem großen Künstler nothwendig gelassen werden muß, der Meister einer ächten Kunstschule sein kann, so wird er mit verdoppelter Lebenskraft schaffen und wirken, weil er sich dann ganz glücklich fühlen wird.

3. Zeitr.

Ich setze also voraus, was vielleicht allein bei unsrer Regierung in Sachen der Wissenschaft und Kunst kein täuschendes Vertrauen ist, daß nicht die Nichtkünstler dem großen Künstler und Meister buchstäblich vorschreiben und einrichten werden, wie der Schüler zum Maler gebildet werden soll, sondern daß man sich darauf verlassen wird, daß der glücklich Gefundene, ein heilig gewissenhafter Mann, voll Liebe für die Sache und unbesorgt, ob ihn ein Schüler übertreffen könne, dieß wissen, und nach Wissen und Gewissen es bewirken werde: und ich verbürge meine Ehre und Wort, daß der Erfolg diese Versicherung rechtfertigen wird, daß Niemand mehr, als er, und Keiner, von dem ich weiß, wie er, zum Director einer Kunstschule geeignet ist.

Wenn Ew. Excellenz die Sprache einer sehr warmen Freundschaft in diesem Bericht wahrnehmen, so bitte ich Sie, nur nicht zu bezweifeln, daß es eine nicht verblendete ist.

Mit dem Vertrauen &c. &c.

Niebuhr."

Die Berufung erfolgte nach diesem Schreiben und Cornelius ging, dem doppelten Rufe folgend, gegen Ende 1819 nach Deutschland zurück und ordnete seine Verhältnisse und Stellung derart, daß er den Sommer über den Frescomalereien in der Glyptothek zu München, den Winter hindurch der Akademie in Düsseldorf sich widmen konnte.

In München hatte sich bald ein Kreis jüngerer Künstler

 um ihn, als den Meister, gesammelt, die unter seiner Leitung die Frescomalerei zu erlernen suchten und die ihm sodann nach Düsseldorf folgten. Die Ergebnisse jener Bemühungen sind nicht mit großem Glanz umgeben; die Erscheinung selbst aber der Bildung dieser Schule, das Auftreten von Cornelius am Rhein, sein Verhalten als Lehrer und Meister und das Leben seiner Schüler unter sich, sind so eigenthümlicher Natur, daß wir dabei wohl etwas verweilen dürfen, ehe wir zur Betrachtung der großen, nun folgenden Kunstunternehmungen und der sich sondernden Kunstschulen übergehen.

Die Zeichnungen zu Faust und den Nibelungen, und was man etwa von den Arbeiten der Casa Bartoldi in Rom gehört oder gesehen hatte, hatte den Namen von Cornelius mit einem solchen Glanz umgeben, daß sich aus verschiedenen Theilen Deutschlands junge Künstler in seine Schule und nach Düsseldorf begaben.

Die Mächtigkeit und Frische seiner künstlerischen Gaben, die Großartigkeit seiner Anschauungen, die Bedeutsamkeit und treffende Richtigkeit eines jeden seiner Worte, der Umfang seiner Bildung, der Edelsinn, die Lauterkeit und Festigkeit seines Charakters und seine theilnehmende Güte ohne Schwäche mußten sehr bald die natürliche Verehrung der Schüler zu einer Begeisterung steigern, die sich bei jeder Gelegenheit in Wort und That kund gab, und an welcher die mannichfachen Reibungen und vorübergehenden Zerwürfnisse eifersüchtiger Jünglinge stets ihre Schranke fanden. Wir — denn ich berichte nun Selbst-Erlebtes — kamen nie gesellig zusammen, ohne daß das erste Glas „dem Meister" geklungen hätte, und kein Lied wurde mit gleichem Feuer gesungen, als in welchem es heißt:

„Der Meister soll leben, er geht uns kühn voran!"

Da wir zu seinem Namenstag, im Sommer, nicht um ihn versammelt waren, so erwählten wir die Neujahrsnacht, unsrer Liebe, Verehrung und Dankbarkeit einen gemeinsamen Ausdruck zu geben, und mühten uns sogar, so unmusicalisch fast Alle waren, ab, Festcantaten einzuüben und auf offenem Markte bei Fackelschein abzusingen. Am Familienleben des Meisters nahmen wir Theil, als wären wir seine Söhne und als im Frühling 1824 seine Gattin von einer schweren Krankheit genesen war, veranstalteten wir in einem nahen, sehr romantischen Felsenthal ein Fest der Freude, wie es nur Kinder der Mutter bereiten können. In der Akademie bezog sich alles nur auf ihn, da neben ihm die übrigen Lehrer zu wenig Bedeutung hatten, ja selbst mit den hervorragenden Schülern nicht wetteifern konnten. Alles war, von beispiellosem Eifer beseelt, thätig von früh bis zum späten Abend und Cornelius überwachte mit unermüdlicher Theilnahme alle Arbeiten und Studien, ja ich muß sagen die Gedanken seiner Schüler und deren Richtung. Drang er im Actsaal beim Studium nach dem Nackten auf genauestes, treues und gründliches Naturstudium zur Aneignung der Formenkenntniß, und regte er außer demselben zu steter aufmerksamer Beobachtung des Lebens und seiner charakteristischen Aeußerungen an, so suchte er bei der Ausführung von Werken zugleich den Sinn für Größe und Schönheit zu entwickeln, oder auch schon auf die Wahl des Stoffs einen bestimmenden Einfluß zu üben. Wir Schüler stellten uns unter einander Aufgaben und wählten dazu gern Scenen, aus Shakespeare, Göthe, Uhland ꝛc. Bei einer solchen Gelegenheit äußerte Cornelius einmal: „Es taugt nicht, den Dichtern nachzudichten. Unsre Kunst ist frei und muß sich frei gestalten. Erwärmen sollen wir uns an der Begeisterung der Dichter; das ganze Leben muß von ihnen

 durchdrungen sein; aber wo wir dichten, sollen wir dichten und nicht für uns dichten lassen. Dante durchdrang mit seiner Divina commedia das ganze Mittelalter. Von Giotto an, dessen persönlicher Freund er war, bis auf Rafael und Michel Angelo spürt man seinen Geist, doch keiner hat zu seinem göttlichen Gedicht Darstellungen gemacht, und nur hie und da klingt es in einzelnen Motiven durch. Scenenmalerei ist Nachdruck; die freie Kunst muß sich dessen schämen. Ich habe sie freilich einst selbst ausgeübt; aber nur weil es der einzige Weg war, dem Leben sich zu nähern, welchem Dichter und Tonkünstler näher stehen, als Maler. Nun aber ist die Bahn gebrochen; wir sind dem Leben keine fremde Erscheinung mehr; nun müssen wir uns die Freiheit erhalten, die auch die alte Kunst so hoch erhoben. Sage und Geschichte, das Testament, bieten reichen Stoff zur Entwickelung selstständiger Ideen, und selbst wo es gilt den Dichter aufzufassen, darf er niemals copiert werden." Dann empfahl er wiederholt die Alten: „Das ist das einzige Heilmittel gegen die magere Sentimentalität unsrer Zeit, gegen die Madonnensucht und Undinen-Schwärmerei. Da ist die ganze Welt in jenen großen Schöpfungen, selbst Christenthum und Christenpoesie. Denken wir immer daran, daß uns Einheit komme in die Geschichte, daß wir die Wurzel, die uns nährt, vom Stamme nicht trennen!" Und dabei rühmte er des Aeschylos gewaltigen Geist, dem er Michel Angelo, wie Rafael dem Sophokles und in bedingter Vergleichung Giulio Romano dem Aristophanes an die Seite setzte. — Ein Feind alles Scheins und aller Eitelkeit warnte uns Cornelius bei jeder Gelegenheit vor diesem der Kunst ganz besonders tödtlichen Gift, und ging uns stets an, mit ihm in Wort und Werk der Welt zu zeigen, weß Geistes Kinder wir seien. Wie er nie das mindeste that, Schüler an

sich zu ziehen, selbst jeden Brief mit der bloßen Anfrage nach 3. Zeitr.
der Möglichkeit der Annahme unbeantwortet ließ (weil, wie
er sagte, der rechte Trieb von selbst den rechten Wege fände): so
lag ihm auch die materielle Fürsorge für die Schüler nicht
besonders nahe, am wenigsten lenkte er die Gedanken auf Gewinn
und gutes Auskommen. „Unser Glück, sagte er wohl
öfter, ist die Ausübung unsers Berufes und damit sind wir
reicher und bevorzugter als die Reichsten." Wir waren auch
Alle so sehr dieses Sinnes, daß wir zufrieden waren, wenn
die Arbeit nur dem unabweislichen Bedürfniß abhalf. Ja,
als die Stadt Düsseldorf zur Feier der Vermählung des Kronprinzen
Friedrich Wilhelm von Preußen mit der bayerschen
Prinzessin Elisabeth ein großes Transparent-Gemälde
bei uns bestellte und um den Preis frug, waren wir so
voll des heiligen Eifers, daß wir nur Butterbrod und Bier
während der Arbeit uns ausbedungen, und uns auch, obschon
wir Tag und Nacht unausgesetzt fortmalten, damit begnügten;
was Keinem von uns als Opfer erschien, da auch ein Prinz
Salm, der viel unter uns lebte, sich nicht für zu hochgeboren
hielt, uns dabei die Pinsel zu waschen und die Palette zu
putzen.

Zu den ältesten Schülern von Cornelius gehören Carl
Stürmer und Hermann Stilke, geb. 1803, aus Berlin,
erster vornehmlich ausgezeichnet durch einen frischen, kräftigen
Zug der Zeichnung und Sinn für Styl, letzter durch einen
lebhaften Schwung der Phantasie und eine leichte romantische
Anschauungsweise; Jacob Götzenberger aus Heidelberg,
ausgerüstet mit viel technischem Geschick, ohne Phantasie und
Erfindungsgabe und leider! von sehr bösen Neigungen beherrscht,
die ihm das traurige Ende eines Verbrechers bereitet;
Carl Schorn aus Düsseldorf, ein feuriger, feiner Geist, voll

3. Zeitr. schöner und großer Gedanken und Leichtigkeit des Schaffens, aber nicht sonderlich fruchtbar für den von Cornelius ausgestreuten Saamen. Zu diesen (und einigen jüngern), die im Jahre 1822 den Kern der Schule bildeten, traten im Herbst 1823 Wilhelm Röckel aus Schleißheim bei München, Peter App aus Darmstadt, Carl Schilgen aus Osnabrück, W. Leimbach aus der Schweiz, Chr. Ruben aus Trier, G. Gassen, Bagda und Herrmann Anschütz aus Coblenz, Carl Hermann aus Dresden und ich aus Altenburg; auch wohl sonst noch Einige, deren Namen in Vergessenheit gekommen sind. Röckel war sehr gefühl- und phantasievoll, arbeitete langsam, aber mit unsäglichem Genuß; App hatte eine feste geschickte Hand, aber wenig Erfindung; dasselbe mit mehr oder weniger Beschränkung gilt von Gassen und Anschütz. Mit Hermann kam ein neues, höchst bedeutendes, aber fremdartiges Element in die Schule: zu dem klar ausgesprochenen, in der künstlerischen Schöpferkraft wurzelnden Idealismus, ein nur aus Natur-Anschauung und Kenntniß hervorgegangener Realismus, der mit seiner überraschenden Geistigkeit selbst auf den Meister zuerst einen verwirrenden Eindruck machte, um so stärker aber auf die Schüler wirkte, denen das Maß eigenen Formensinns schmaler zugemessen war. Dazu kam die Persönlichkeit Hermanns, die ihm wo er auftrat alle Herzen gewann und seinem Worte Allmacht verlieh. Bei seinen großen künstlerischen Gaben und seinem klaren, urtheilsrichtigen Blick anspruchlos wie ein Kind und immer mild, nur das Gute aufsuchend und aufdeckend, hülfreich und hingebend wie ein Heiliger, dabei frisch, feurig und voll Begeisterung mußte er bald der Mittel- oder Haltpunkt der Genossenschaft werden. Durch die innigste Freundschaft ihm verbunden, erfuhr ich vor Andern die Seg-

nungen, die von diesem goldreinen Charakter ausflossen. Wie 3. Zeitr.
uns nun alles Erlebte, es mochte niedrig oder hoch sein, gemeinsam war, so waren es auch unsre Zuneigungen zu Andern. Unvergeßlich ist mir der Augenblick, als wir unter den s. g. „jungen Leuten" der Akademie zwei — ich möchte fast sagen — Knaben sahen, die durch ihre bloße Erscheinung wie durch ihr liebevolles Arbeiten einen unwiderstehlichen Zauber auf uns ausübten, und mit denen, wie sie unter sich innig verbunden waren, rasch eine ewige Freundschaft geschlossen war: Adam Eberle und Wilhelm Kaulbach. Der erste, damals mit einer Darstellung der Grablegung Christi in lebensgroßen Figuren, und hierauf mit einer kleineren vom Abschied des Tobias beschäftigt ist nach kaum erfolgter Reife seines schönen und edlen Talentes in ein frühes Grab an der Pyramide des Cestius gelegt worden; der andere, der an einem Carton, „das Mannasammeln in der Wüste" zeichnete, verfolgt noch immer, ein Günstling des Glücks und der Musen, seine glänzende Laufbahn, auf welcher er die höchsten Ehren neben dem Meister erlangt hat.

Zur Vervollständigung dieser Mittheilungen füge ich einen Brief bei, welchen ich um jene Zeit an Prof. C. Vogel in Dresden geschrieben und worin ich diesem die von ihm erbetene Auskunft über unser Leben und Treiben gegeben. Darin heißt es nach der Einleitung: „Möge es mir gelingen, in einem kurzgefaßten Abbild des Lebens, das sich um Cornelius und durch ihn gestaltet hat, Ihnen die segensreichen Wirkungen seines Geistes und die frohen Hoffnungen vor die Seele zu führen, welche für die deutsche Kunst hier aufgegangen. Was Sie und alle die Vorkämpfer in ungewisser Ferne hoffend gesehen: hier lebt es in thatenfroher Wirklichkeit. Vieles jedoch bleibt auch uns zu hoffen, weit Mehres zu erstreben übrig.

Der gefeierte Name unsers Meisters, den ja auch Sie mir stets mit inniger Verehrung und Freude genannt, hat eine Anzahl Jünger aus allen Gegenden Deutschlands zusammengeführt, um unter seiner unmittelbaren Leitung auf dem Wege der Kunst voranzuschreiten. So begann schon in den Säälen der Glyptothek zu München ein gemeinschaftliches Künstlerleben, in Liebe zum Werke, in Liebe zum Werkmeister und in gegenseitiger Liebe unter einander. Also haben wir es fortgeführt hier, wo dem Meister zur Erreichung seiner Zwecke die Mittel einer wohleingerichteten Akademie zu Gebote stehen.

Geregelte Thätigkeit ist immer der Haltpunkt des Lebens; wo diese aber für das Leben unmittelbar und zur Verschönerung desselben verwandt wird, da ist Freude die Triebfeder, Anfang und Ende vom Liede. Cornelius war nicht sobald hier, als man erkannte, unter seiner Leitung könne der rheinische Boden zunächst eine Pflanzstätte vaterländischer Kunst werden. Zuerst war es der Baumeister Lasaulx in Coblenz, der es bewerkstelligte, daß in dem dortigen Assisensaal ein großes Frescobild gemalt werde. Am passendsten schien dem Meister für diesen Ort ein Jüngstes Gericht, und wurde diese Arbeit von seinen beiden ältesten Schülern, Stürmer und Stilke in Zeit von zwei Jahren nahebei vollendet, was ihnen dadurch erleichtert wurde, daß sie im zweiten Jahre an Anschütz einen geschickten Gehülfen fanden.*)

---

*) Der gänzlichen Vollendung des hochachtbaren Werkes stellten sich unvorhergesehene Hindernisse entgegen. In der Schule von Cornelius wußte man nichts von katholicierender Romantik; protestantischer Geist war offenbar überwiegend. In aller Unschuld, aber mit des Meisters voller Zustimmung, hatte Stilke den Dr. Martin Luther unter die Seligen des Himmels gestellt. Das war

Zu gleicher Zeit war vom k. preuß. Ministerium der Auf- 3. Zeitr.
trag gegeben, die akademische Aula der Universität Bonn aus-
zumalen. Die Lage dieser Stadt am immerbelebten Rhein,
ihre Bedeutung als Mittelpunkt so vieler wissenschaftlicher
Bildung, der Gegenstand selbst endlich machte diese Aufgabe
zu einer der erfreulichsten, welche der Künstler sich wünschen
kann. Ueberblick der Geschichte der vier Facultäten war die
Aufgabe, und somit dem Künstler ein Feld geöffnet, was ihm
meistentheils verschlossen bleibt, das der Wissenschaften, deren
Geschichte er nun in ihrer ganzen Erscheinung, wie in ihren
Verzweigungen zu erkennen und eigenthümlich aufzufassen
hatte. Seit einem Jahr und darüber wird bereits an der
Ausführung dieses Werkes gearbeitet, und zwar durch C.
Hermann, welchem J. Götzenberger und ich als Ge-
hülfen gegeben wurden. Den Anfang machte die Theologie,
insofern sie auch durch das Positive ihrer Geschichte der am
leichtesten zu behandelnde Gegenstand wurde. Da diese Arbeiten
von bedeutender geschichtlicher und räumlicher Ausdehnung
(2 Gemälde sind je 22 F. lang und 12 F. hoch, 2 je 18 F.
hoch und 12 F. lang), so werden noch mehre Jahre über
deren Beendigung hingehen. Hermann, der Erfinder des er-
sten Gemäldes und ich, arbeiten gegenwärtig noch an der
Theologie, und zwar an dem Theile, in welchem mehr die
protestantischen Elemente entwickelt sind, nachdem wir im
verflossenen Jahre bereits die Erscheinung der frühern Zeit
im Bilde beendigt. Zu gleicher Zeit hat Götzenberger den

---

den gutkatholischen Coblenzern und namentlich der Geistlichkeit zu
viel. Das Bild durfte nicht fertig gemacht werden und ist wohl
ganz herunter geschlagen worden

3. Zeitr. Carton der Jurisprudenz begonnen und wird im Laufe des Sommers die Hälfte dieses Bildes ausführen.*)

Kaum mehrte sich die Zahl der Schüler, als auch die Zahl der Bestellungen zunahm. Baron von Plessen, der sich kürzlich ein anmuthiges Schloß in der Nähe von Düsseldorf erbaute, wünschte den großen Saal darin mit heiteren mythologischen Gegenständen ausgeschmückt zu sehen. Der Meister übertrug diese Arbeit seinen Schülern W. Röckel P. App, und diese wählten mit seiner Zustimmung, erster „Apoll unter den Hirten" als Bildner des Menschengeschlechts, der andere „das Urtheil des Midas", wobei die Laune ziemlich

---

*) Auf einem Throne in der Mitte des Bildes der Theologie sitzt die allegorische Figur derselben mit Kreuz und Bibel; zwei Genien, Glauben und Forschung ausdrückend, zu ihrer Seite; neben dem Thron die Evangelisten nebst Petrus und Paulus; in zwei Sitzreihen zu beiden Seiten die Kirchenväter; dann zur Rechten des Thrones die Repräsentanten der Hierarchie, Innocenz und Gregor, und der scholastischen Theologie, Albertus Magnus, Thomas von Aquino und Bonaventura, deßgleichen Abälard und Bernhard, während im Hintergrunde die Ordensstifter und selbst die Sectenstifter sichtbar sind. Im Vordergrunde Thomas von Kempis und eine Gruppe aus der Gegenwart. Auf der andern Seite die Verbreiter des Christenthums, dann die Reformatoren von Wiklef und Petrus Waldus bis auf Luther, Melanchthon, Zwingli, Calvin; auch Spätere, wie Spener und Thomasius, fehlen nicht und der Neuzeit ist eine allgemeine Gruppe gewidmet. Die Bilder Götzenberger's sind schwache Uebertragungen dieser geistvollen Composition auf die andern Facultäten. Die Berufung von Cornelius nach München und der Umstand, daß Hermann und ich ihm folgten, vermittelte den Uebertrag der Aufgabe an Götzenberger. Die Cartons zu sämmtlichen Bildern befinden sich in der großherzoglichen Sammlung zu Carlsruhe; sind auch im Kupferstich erschienen.

freien Spielraum hat. So bleibt uns auch dieß Leben einer[3] Beitr. schönen und sinnreichen Fabelwelt, das uns als erfreuliches Erbstück überkommen ist, immer verwandt, indem das gegenwärtige wie das allgemeine sich darin abspiegelt.*)

Das Verdienst aber, der Kunst als einer vaterländischen zur Verherrlichung unseres Volkes und seiner Geschichte gedient zu haben, hat vor Andern der Minister Freiherr v. Stein sich erworben, indem er schon längst gegen Cornelius den Wunsch ausgesprochen, einen Saal seines Schlosses Kappenberg mit Darstellungen aus der deutschen Geschichte verziert zu sehen. In Uebereinstimmung mit dem Minister wurde dafür die große Zeit Heinrichs und der Ottonen bestimmt. In drei Bildern soll das Hauptwirken dieser drei Heroen bezeichnet werden: die Städtegründung unter Heinrich, die Entscheidungsschlacht gegen die Magyaren bei Merseburg, endlich Otto's Aufruf an die deutsche Jugend zur Befreiung des Vaterlandes. Diese Arbeit ist zunächst Stilken übertragen, welcher mit der Schlacht den Anfang gemacht; auch würde er nicht ohne Beihülfe geblieben sein, wenn nicht die vorhandenen Bestellungen alle Hände in Anspruch nähmen.**) Denn in gleichem Sinne, beseelt von Liebe zur vaterländischen Geschichte, läßt der Graf Spee sein Schloß Helldorf am Rhein mit einer Reihefolge von Darstellungen aus der so reichhaltigen Geschichte Friedrichs des Rothbarts schmücken, in Beziehung auf welchen diese Gegend classischen Charakter hat. Die zunächst angefangenen Bilder beziehen sich auf Friedrichs Aussöhnung mit dem Papst

*) Die Cartons hatten viel Gutes, die Ausführung in Fresco soll nicht gleich gut ausgefallen sein.

**) Diese Arbeit wurde nach der Uebersiedlung von Cornelius nach München eingestellt.

 Alexander zu Venedig, welches von Stürmer, und auf das große Volksfest in Mainz, wobei der Kaiser seine beiden Söhne zu Rittern schlug, welches von A. Richter aus Dresden, der seit Kurzem sich zu unserer Freude an den Meister Cornelius angeschlossen, ausgeführt wird. Die übrigen Bilder werden sein: die Krönung des Kaisers; die Bezwingung der Langobarden vor Mailand; die Schlacht bei Iconium und des Kaisers Tod. In kleineren Bildern werden dann noch episodisch die Geschichten Heinrichs des Löwen rc. auftreten.*) — Den bereits ausgesprochenen Wünschen des Grafen Hompesch u. A. auf gleiche Weise ihre Schlösser ausgemalt zu sehen, kann natürlich erst später entsprochen werden, wenn die Schule sich erweitert haben wird. Alle diese Malereien werden a fresco ausgeführt und haben so den Wechsel in sich selbst, daß dem Winter stets die Cartons vorbehalten sind, während man nur in der Sommerzeit malen kann. Außerdem wird auch die Oelmalerei fleißig ausgebildet: für eine Kirche in Westfalen werden drei Altarbilder ausgeführt, eine Kreuzabnahme durch Ruben, eine Madonna auf dem Thron mit Engeln durch W. Kaulbach und eine H. Helena mit Engeln von Eberle.

Hier ist es denn, wo sich der Werth einer lebendigen Schule gegen das regelrechte Akademiewesen zeigt, hier, wo der Meister jeden Einzelnen, seine Fähigkeiten und Neigungen abmessend, leitet und so den Durchbruch seiner Eigenthümlichkeit herbeiführt, und wo jeder Einzelne an der Arbeit des Andern Ermunterung und jegliche Anregung findet. So leben wir innig verbunden durch einen Meister, der uns in

*) Die Vollendung der Malereien in Hellborf ging nach dem Abgang von Cornelius auf die Schule Schadow's über.

Allem und Jedem als treuer Leitstern vorangeht, dessen Werke unserer Phantasie ein weites Feld aufthun und uns zeigen, daß die Wahrheit und Schönheit, wie sie das Leben selbst hat, nur in der Tiefe der Auffassung desselben, und ihre Quelle somit im Gemüthe liege. Seine umfassenden Erfahrungen, die er mit Freundesliebe uns mittheilt, bilden uns für unsern Beruf mehr und mehr heran, seine unermüdliche Sorge endlich macht diesen uns mehr und mehr zum sicheren Haltpunkt.

Denn das erscheint ihm vor allem wesentlich, daß ein bestimmter Zweck sich knüpfe an die Arbeit eines Jeden, damit nicht fruchtlos ins Blaue hinein gemalt werde, wie es so häufig geschieht, wobei gar zu leicht, im gefälligen Selbstbetrug, Lauheit erwächst und Faulheit das Gepräge gibt. Nichts wird verschmäht, und wäre es eine Prozessionsfahne oder noch Geringeres, und wäre der Lohn noch so unbedeutend. Soll die Kunst das Leben durchdringen, so muß sie es von allen Seiten; sonst bleibt sie dem Volke fremd. So sehen wir im frohen Wirken der Gegenwart einer schönen Zukunft entgegen!"

Ich habe oben angedeutet, daß die Ergebnisse nicht ganz dieser Hoffnung entsprochen haben. Der Hauptgrund dafür lag in Cornelius' Berufung und Uebersiedelung nach München, wodurch das kaum begonnene Werk unterbrochen und — verlassen wurde. Die Theilnahme der Bewohner von Rheinland und Westfalen hatte sich, wie wir gesehen, glänzend erwiesen; allein sie beruhte ganz auf dem dem großen Genius geschenkten Vertrauen. Die übrigen Lehrer der Akademie, von Charakter treffliche Männer, konnten als Künstler nicht wohl in Betracht kommen, und von den Schülern war noch keiner zu solcher Selbstständigkeit erwachsen, daß er von dem Meister zu seinem Nachfolger hätte in Vorschlag gebracht werden können. Die Schule von Cornelius, welche so glück-

 lich und vielversprechend begonnen und die bei einer allmählich stetiger werdenden, jede Ueberstürzung vermeidenden Entwickelung, eine große Bedeutung für die Ausbreitung und Befestigung der neuen deutschen Kunst in den Rheinlanden gewonnen haben würde, verließ ihren bisherigen Schauplatz und folgte ihrem Meister nach der Hauptstadt Bayerns, wo eine neue Laufbahn der Thätigkeit ihr geöffnet wurde und wo unter neuen Verhältnissen sie manche Umgestaltung erlebte. In Düsseldorf aber bildete sich an ihrer Stelle auf einer durchaus andern Grundlage eine andere Schule, und da nun gleichzeitig an mehren Orten in Deutschland ein Kunstleben in der allmählich herrschend gewordenen neuen Richtung sich aufthat, so werden wir, um eine klare Ueber- und Einsicht zu gewinnen, gut thun, unsere Betrachtungen in abgeschlossener Folge auf die einzelnen Kunststätten zu richten. Wenn wir aber unter diesen München oben anstellen, so findet dieß seine Rechtfertigung sicher in dem Umstand, daß hier gewissermaßen das Gesammtergebniß der Bestrebungen der neuen deutschen Kunst, wie sie sich seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts bis dahin offenbaret haben, wenn auch nicht in vollkommenster, wohl aber in umfassendster Weise uns entgegen tritt.

Zweiter Abschnitt.

Die Schule von München.

In der Geschichte der neuesten deutschen Kunst nimmt die Schule von München unbestritten die erste Stelle ein. Bevor wir indeß zur Schilderung der einzelnen Künstler und

ihrer Leistungen übergehen, ist es nöthig, den Standpunkt aufzusuchen, von welchem aus das überraschend reiche Kunstleben, das sich dort entfaltet hat, in seinen Ursachen und Triebfedern, in seinen Anfängen und seiner ganzen Ausbreitung mit Einem Blick überschaut werden kann. Von hier aus erkennen wir sogleich, daß ohne den leitenden Willen des hochgesinnten Herrschers von Bayern die Schule von München das nicht geworden wäre, was sie geworden ist. König Ludwig ist der Schutzherr der Kunst geworden in einer Weise, für welche die Geschichte kaum ein zweites Beispiel uns zu nennen haben wird; er ist es geworden, weder allein durch die eingeborene, von seinem Leben unzertrennbare Liebe zur Kunst, noch durch das feinfühlende Verständniß derselben, nicht durch die große Zahl seiner Schöpfungen, sondern vor Allem durch den Geist, in welchem und mit welchem er geschaffen.

3. Zeitr.

Zweierlei Gesichtspunkte dürfen wir als diejenigen annehmen, die er bei der Anlage und Ausführung seiner Pläne ursprünglich festgestellt und unverrückbar festgehalten; sie müssen festgestellt und festgehalten werden überall, wo man der Kunst ähnliche Wege zu bereiten gedenkt. Das ist einmal: die Kunst erhält ihre höhere Bedeutung nur, wenn sie dem öffentlichen Leben angehört, indem sie da zugleich der Gesammtheit des Volkes dient und ein Ausdruck der wenigstens in den geistigen Höhen herrschenden Denk- und Anschauungsweise der Zeit wird. Das andere ist, daß nicht eine und die andere Kunst vereinzelt und gewissermaßen als Liebhaberei ausgeübt wird, sondern daß — sogar zu gegenseitiger Unterstützung — alle zugleich in Thätigkeit gesetzt, vornehmlich, daß sie in Gemeinschaft zur Erreichung desselben Zieles verwendet wer-

3. Zeitr. den; daß mithin nicht hier ein Gebäude ausgeführt, dort ein Bild gemalt, an einer dritten Stelle eine Statue errichtet werde, sondern daß Baukunst, Bildnerei, Malerei und alle verwandten Künste zusammen wirken zur Ausführung neuer, selbstständiger Aufgaben. Endlich, daß zwar Kunst und Kunstliebe nicht darin bestehen, Werke und Ueberreste vergangener Zeiten zu sammeln und aufzustellen, daß aber alles neue Leben in organischer Verbindung mit dem frühern stehen, daß jedes Zeugniß geistiger Schöpferkraft aufbewahrt, Allen zugänglich gemacht, und zum Hebel neuer Gedanken, neuer Schöpfungen werden müsse.

Bei diesen allgemeinen Beziehungen aber blieb König Ludwig nicht stehen. Man kann dem öffentlichen Leben dienen, allein in einseitiger Beachtung einzelner Richtungen desselben mehr Verlangen wecken, als befriedigen, und zum Fremdling werden in der Gegenwart, ohne der Zukunft anzugehören. Der Geist des öffentlichen Lebens unserer Zeit ist sehr verschieden von dem früherer Jahrhunderte und nicht nur für den Kopf, auch für das Herz ist der Sehkreis bedeutend erweitert, und mit der Erkenntniß der Wahrheit hat das Verlangen nach der Schönheit an Ausdehnung zugenommen. Wenn sich im 15. Jahrhundert und selbst noch zu Anfang des 16. die Kunst fast ausschließlich auf das kirchlich religiöse Gebiet beschränkt sah, und selbst Siegesbegeisterung und Vaterlandsliebe sich nur im Kreise des kirchlichen Lebens Denkmale errichteten, so hat die Gegenwart neben ihrem religiösen Bewußtsein ein geschichtliches, neben ihren Beziehungen zu einem gehofften oder gefürchteten Jenseits ihre rege Theilnahme für das wirkliche Diesseits, für alles was auf Erden geschehen oder geschaffen und will es im Zusammenhang vor Augen haben; sie hat ein poetisches Bewußtsein

mit Verlangen nach Dichtkunst, ein *patriotisches*, mit 3. Beitr.
Begeisterung für große Männer und Ereignisse, denen sie ihre Gestalt, ihr Glück, ihre Größe und ihre Hoffnungen verdankt. Ein Ueberblick über die Kunstunternehmungen des Königs Ludwig überzeugt uns, daß er die genannten Beziehungen alle gekannt und anerkannt und dadurch den von ihm hervorgerufenen Werken jene Vielseitigkeit gegeben hat, welche der Grundzug unserer Zeit ist und durch welche allein er die weitreichende Wirksamkeit erreichen konnte, die er erreicht hat.

Sehen wir nach, so hat er dem, ungeachtet aller Leichenreden und Todtenscheine noch immer sehr lebendigen *kirchlich religiösen Gefühl* der Gegenwart durch Erbauung und würdige Ausstattung neuer, so wie durch achtungsvolle Herstellung alter Kirchen, Zeugniß gegeben und Genüge geleistet. Mittelbar und unmittelbar verdanken ihm ihre Entstehung und ihren Kunstschmuck die *Allerheiligen-Hofcapelle*, die *Marienkirche* in der Au, die *Ludwigskirche*, die *Basilica des h. Bonifacius*, die *protestantische Kirche* in München; und ihre Herstellung die *Dome von Bamberg, Regensburg* und *Speier*.

Weiter hat König Ludwig mit Liebe, Weit- und Scharfblick *Denkmäler der Kunstthätigkeit vergangener Zeiten und Völker* vor der Zerstörung bewahrt und gesammelt, und von ihnen Veranlassung genommen zu neuen Schöpfungen, in denen sie selbst und ihre Entstehungsgeschichte, ihr Zusammenhang mit dem sichtbaren Volksgeist, dessen Ausdruck sie sind, Auge und Seele beschäftigen. So gründete er für die von ihm gesammelten Schätze ägyptischer, griechischer und römischer Sculptur die *Glyptothek* und bereicherte sie mit Darstellungen aus der griechischen Götter- und Heroenwelt, als der Quelle ihres Verständnisses; er er-

 weiterte die altberühmte Gemäldesammlung durch höchst bedeutende Erwerbungen und erbaute dafür die Pinakothek und fügte die Bildnisse berühmter Maler in lebensgroßen Statuen und ihre Geschichte in Frescogemälden zu dem Bau. Er erwarb als Denkmale altgriechischer Zeichenkunst eine fast unvergleichliche Sammlung von bemalten Gefäßen und stellte sie mit andern Proben antiker Malerei in demselben Gebäude auf. Andere Gegenstände von vorwiegend ethnographischem oder antiquarischem Interesse wurden in „Vereinigten Sammlungen" zusammengestellt.

Volles Gewicht hat der König dem Interesse für die Dichtkunst gewogen und aus der Masse des Vorhandenen hat seine Hand das dem Volksgefühl Verwandteste mit Sicherheit ausgewählt. Hatte er zur Verschönerung der Stadt den Neuen Königsbau aufgeführt, so machte er ihn durch die innere Ausschmückung zu einem Heiligthume der Dichtkunst. Das Heldengedicht der Nibelungen fand hier seine Verherrlichung; hier Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Bürger, Klopstock, Göthe, Schiller und Tieck, hier die den deutschen Genius bestimmenden griechischen Dichter vom fabelhaften Orpheus bis zum schneidigen Aristophanes und zum friedlichen Theokrit; und in einem zweiten Flügel des Schlosses, im Saalbau, fügte er noch die Odyssee Homers hinzu.

Das bei weitem vorwiegende Element im öffentlichen Leben unserer Zeit ist unstreitig das patriotische Gefühl, die Anhänglichkeit an den Staat, unter dessen Gesetzen und Schutz wir thätig sind und das Bewußtsein von der lebendigen Gemeinschaft aller Völker deutscher Nation; die größten und erhabensten Werke des Königs gehören diesem. Deutscher Vaterlandsliebe und den Ehren deutscher Nation hat er die

Walhalla erbaut, ihre Giebel geschmückt mit dem Gedächtniß der Befreiung Deutschlands vom Römer- und vom Franzosenjoch und ihre Wände mit den Marmorbildern unserer großen Menschen; einen zweiten kolossalen Bau, die Befreiungshalle bei Kehlheim, hat er der siegreichen Erhebung des deutschen Volkes gegen die Gewaltherrschaft Napoleons gewidmet; dem Ruhm Bayerns ist die Halle errichtet, in deren Mitte der Koloß der Bavaria steht, und dessen Bildwerke am Gebälk an die Culturgeschichte Bayerns erinnern, wie die Reihefolge von Büsten an der Wand an die Männer, denen wir sie verdanken.

3. Zeitr.

Deutschlands Größe ruht in der Geschichte des Mittelalters; ihr stiftete der König ein großes glänzendes Denkmal in den drei Kaisersäälen des Saalbaues und deren Wandbildern; dem bayrischen Patriotismus aber widmete er außer den Arkadenbildern des Hofgartens und dem Isarthor mit seinem Triumphzug Kaiser Ludwigs, noch vielfältige Darstellungen aus der bayrischen Geschichte und Vorstellungen seiner Provinzen, am Balcon des Saalbaues, in der Pinakothek 2c., ihm widmete er die Reiterstatue Maximilians des Kurfürsten, eine Folge vergoldeter Erzstatuen ruhmbekränzter Vorfahren im neuen Thronsaal; die Thaten des bayrischen Heeres ließ er in Schlachtenbildern verherrlichen, seiner Tapferkeit errichtete er einen ehernen Obelisken, seinen Feldherrn die hochgewölbte Ehrenhalle, und seinem Kriegsruhm erbaute er das Siegesthor am Ausgang der Ludwigsstraße. Verdienste um das Vaterland in Kunst und Wissenschaft, ja selbst um einzelne Städte bezeichnete er durch besondere Ehrendenkmale. Selbst an die sonst gleichgültige Form des Geldes knüpfte er — bei den Geschichtsthalern — bedeutende

 Erinnerungen aus der Geschichte des Landes und seines Hauses; und wo er ein weitaussehendes, zur Hebung des Verkehrs berechnetes Unternehmen, den Donau-Main-Canal, ausführte, so gab er ihm durch ein sinnreiches Werk der Kunst die höhere Weihe. Die auf die Sympathien mit einem hochherzigen Befreiungskampfe gegründete und für Bayern unvergeßliche Verbindung mit Griechenland feierte er durch Errichtung eines Prachtthores, der Propyläen, deren Bildwerke den jungen Staat in Krieg und Frieden uns vor Augen stellen.

Sehen wir auf diesem Wege das öffentliche Leben und den dasselbe beseelenden Geist mit seinen Anforderungen an Religion, Poesie, Geschichte und Vaterlandsliebe berücksichtigt, und damit die erste, ernste Begründung höherer Kunstthätigkeit erfüllt, so erkennen wir auch im Weitergehen die Ausdehnung dieser Thätigkeit nach allen Seiten. Die Aufführung so vieler neuen, monumentalen Gebäude beschäftigt die Baukunst, die Ausführung des ihnen zu Grunde liegenden Gedankens die Bildhauerei und Malerei, und überall waltet das Bestreben vor, ihre Kräfte zu neuer, eigenthümlicher Thätigkeit in Bewegung zu setzen.

Für die Baukunst allerdings sehen wir einen abweichenden Weg eingeschlagen, und seine Richtigkeit ist vielfach bestritten worden. Darüber bestand kein Zweifel, daß die Architektur der letztvergangenen Zeiten mit ihrer gedanken- und geschmacklosen Wiederholung modern-italienischer und französischer Formen nicht maßgebend sein dürfe für neue Unternehmungen, daß man vielmehr von ihren Gewohnheiten und Vorschriften sich möglichst weit zu entfernen habe. Für ein neues Ziel standen zwei Wege offen: die Anrufung des schöpferischen Geistes der Gegenwart mit dem Verlangen, für

3. Zeitr.

die neuen Gedanken und Aufgaben neue, entsprechende Formen zu schaffen; oder die Berufung des Geistes der Vergangenheit, dessen Weise in den mannichfachsten Schöpfungen der Kunst ausgeprägt ist. Sei es, daß der König der Baukunst unserer Tage nicht ausreichende Kraft der Eigenthümlichkeit zugetraut, sei es aus Vorliebe für die Herrlichkeit vergangener Zeiten — er schlug für seine Unternehmungen den zweiten Weg ein. Aber er that dieß so planmäßig und besonnen, mit so viel Ernst, Umsicht und Energie, daß die Ergebnisse von Bedeutung sein müssen für den Fall, daß der erste Weg gewählt und sie nur als die Vorarbeiten, als die unerläßliche Grundlage einer nationalen Baukunst gehalten werden sollten. Welche Bauweisen als die vorzüglichsten glänzen in der Geschichte der Baukunst und selbst Epochen der Weltgeschichte bezeichnen, die wurden erwählt und zu Normen aufgestellt für die neuen, großen Monumente; so daß in der Erforschung des Bewährten, in der Wiedergeburt des Vollendeten die Kräfte sich stärken, in der Anschauung aber des Mannichfaltigen Gefühl und Geschmack zum klaren Bewußtsein kommen konnten.

Den *altdorischen Baustyl* wählte der König für die Walhalla, die Ruhmeshalle, die Propyläen; den *ionischen* für die Glyptothek und den Monopteros im Englischen Garten; den *korinthischen* für das Ausstellungsgebäude; ja selbst den *antiken Hausbau* führte er von neuem ins Leben in seiner pompejanischen Villa bei Aschaffenburg; für die Befreiungshalle bei Kehlheim, und das Siegesthor in München wählte er die *Baukunst römischer Imperatoren*; die *altchristliche* für die Basilica, und die verschiedenen *Formen des italienischen Mittelalters* für die Allerheiligen-Hofcapelle, die Ludwigskirche, die Feld-

 herrnhalle, die Bibliothek, den Neuen Königsbau, während er in der Marienkirche der Vorstadt Au den germanischen Styl des 14. Jahrhunderts wieder neu vor Augen stellte, und im Wittelsbacher Palast seine Anwendung auf Wohngebäude versuchte; selbst von der Prachtarchitektur der spätern Zeiten entnahm er Vorbilder für den Saalbau und die Pinakothek. Was bei der Neuen Pinakothek ihm vorgeschwebt, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen; Merkmale der bezeichneten Arten treten an ihr nicht hervor.

Sehen wir nun zu, was durch die Bildnerei geschah, so erkennen wir auch hier sogleich den weitblickenden, schöpferischen Geist des obersten Ordners. Hier galt es vornehmlich, zwei Beziehungen fest ins Auge zu fassen: ihre Bestimmung und ihren Inhalt. In Betreff der erstern ward erkannt, daß die Sculptur einmal in Verbindung mit der Architektur zu wirken, ein anderes Mal selbstständig aufzutreten hat; im Hinblick auf den Inhalt ergab sich an beiden Stellen die klare Unterscheidung antiken, christlichen, romantischen und modernen Stoffs und des diesen Stoffen entsprechenden Styles; und so ward Gelegenheit gegeben zur vollendeten Durchbildung nach allen Seiten und in allen Beziehungen, in allen Formen und Stylen, in allen Größen und fast in jedem brauchbaren Material, von Holz und Gyps, von Sand- und Kalkstein zu Marmor und Erz. In den Metopen der Ruhmeshalle ist die Culturgeschichte des Landes, die Grundlage seines Ruhmes dargestellt; die Walhalla enthält einen Fries mit der Völkerwanderung, der Barbarossasaal einen solchen mit dem Kreuzzug Friedrichs; den Saal des Pindaros im Königshaus ziert ein Fries mit den pythischen und olympischen Spielen; einen andern, heiterer Unterhaltung gewidmeten Salon desselben Palastes ein Fries

mit dem Mythos der Venus. Auf der Attike vom Portal 3. Zeitr.
des Saalbaues wurden acht allegorische Statuen der acht Kreise Bayerns gestellt, auf die der Pinakothek die Statuen von Malern, und die des Siegesthores erhielt Victorien. Bei Weitem indeß bedeutender, als diese Aufgaben, waren jene für die Giebelfelder antik geformter Gebäude; wie denn auch das Alterthum für diese Stellen seine großartigsten Werke hervorgebracht. Für das Giebelfeld der Glyptothek wurde eine Gruppirung von Marmorstatuen bestimmt, in denen das griechische Kunstleben unter dem Schutze der Minerva sich ausspricht, für das gegenüberliegende Ausstellungsgebäude eine ähnliche Gruppe, in der wir das gegenwärtige Kunstleben in Bayern wieder erkennen; am nördlichen Giebel der Walhalla ward die Rettungsschlacht des Arminius, am südlichen die Siegesfeier der Befreiungskriege dargestellt; für die Giebelfelder der Propyläen sind in gleicher Weise Marmorgruppen ausgeführt worden, von denen die eine den Kampf der Griechen um ihre Selbstständigkeit, die andere die Gestaltung des jungen Staates durch K. Otto zum Gegenstand hat; für die Giebelfelder der Ruhmeshalle wurden die allegorischen Gestalten der vier Stämme gewählt, welche Bayern zu einem Staate vereinigt. In die Blenden der Glyptothek stellte er große Bildhauer und Kunstbeschützer des alten Griechenlands und der Neuzeit, in die der Ludwigskirche Christum und die Evangelisten; den Portalen der andern Kirchen, des Blindeninstituts, der Bibliothek xc. gab er gleicherweise entsprechende Bildwerke. Der wichtigen Kunst des Bildnisses schenkte er die größte Theilnahme, wozu die Walhalla und die Ruhmeshalle, so wie die neue Pinakothek die Gelegenheit boten.

Ganz selbstständig sodann trat die Bildnerei auf in den

3. Zeitr. Werken neuerer Künstler, welche er in dem letzten Saal der Glyptothek aufstellte, vornehmlich aber erhielt sie einen freien Wirkungskreis durch Bestellung so vieler Ehrenstatuen für Paläste und öffentliche Plätze. Und hierfür ausdrücklich gründete der König seine bewunderte Anstalt der Erzgießerei, welche unter seinem Schutz die rechte Hand der Sculptur geworden, die ihres Gleichen nicht in Europa hat und deren Ruhm und Wirksamkeit bis über den Ocean reicht.

Der Malerei wurde ein kaum übersehbares Feld beglückender Thätigkeit angewiesen, in ihre Hände die reichste, blühendste und vollendetste Entwickelung der ausgestreuten Gedanken gelegt. Mit besonderer Liebe wurde die christliche Malerei gepflegt; aber nicht in einer festbegrenzten Richtung, sondern gemäß der thatsächlichen Verschiedenheit religiöser Anschauungen, in sehr verschiedenen Auffassungsweisen, von der fast alterthümlich kirchlichen und legendenhaften bis zu tief philosophischen Conceptionen. In der Allerheiligen-Hofcapelle wurden Deckengewölbe und Wände für Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament bestimmt; die Ludwigskirche nahm eine Versinnlichung des allgemeinen christlichen Glaubensbekenntnisses auf; im Dome zu Speier wurde das streng kirchliche System, die Beziehung der Heiligen und die Verbindung mit der weltlichen Macht in einem Bildercyclus durchgeführt; die Kirche in der Au schmückte sich mit der freuden- und leidenreichen Geschichte der h. Jungfrau, und in der Basilica des h. Bonifacius wird der Blick gerichtet auf die Verbreitung des Christenthums in Deutschland.

In der Glyptothek sehen wir die Bilder altgriechischer Religion und Sage; in den alten Pinakothek das Leben der alten Maler, an der neuen das der Künstler unserer Zeit; in die Wohngemächer des Königs wurden die

epischen, lyrischen und dramatischen Dichtungen der alten Griechen, in die der Königin die der Deutschen gemalt; fünf Sääle wurden dem Nibelungenlied, sechs der Odyssee gewidmet. In den obern Räumen des Königspalastes entfaltet sich vor unsern Augen die Heldenzeit der deutschen Geschichte, die Thaten Carls des Großen, Barbarossa's und Rudolfs von Habsburg; in einem besondern Saale Kriegsthaten des bayrischen Heeres. Auch die Befreiung Griechenlands vom türkischen Joche wurde zu einer Aufgabe für Wandgemälde gewählt. Selbst der Landschaftsmalerei wußte der König eine monumentale Bedeutung zu geben, indem er Gegenden aus den alten herrlichen Culturländern, Griechenland und Italien in wirkungsvoller Größe und Anzahl zum Schmuck eines öffentlichen Spazierganges und der Neuen Pinakothek malen ließ.

3. Zeitr.

Aber noch sind wir nicht an den Grenzen des leitenden und gestaltenden Gedankens: die der Malerei eröffnete Thätigkeit mußte noch zu weiteren bedeutenden Folgen führen. Nicht nur die verschiedenen Gegenstände, Auffassungsweisen und künstlerischen Richtungen sollten ihre Vertretung finden, sondern es sollte auch die Technik selbst nach allen Seiten und in Uebereinstimmung mit den ihr gestellten Aufgaben ausgebildet werden. Hier wurden große Compositionen in Fresco gemalt, dort andere in Wachsfarben, wieder andere in enkaustischen; die Oelmalerei wurde durch zahlreiche Erwerbungen von Schlachten-, Genre- und Landschaftsmalern, aber auch durch Bestellung von Bildnissen und von großen historischen Gemälden (von W. Kaulbach, Schorn, H. Heß ꝛc.) gefördert, ja sogar ein eigenes Gebäude, die Neue Pinakothek, zur Aufnahme der so gesammelten Schätze der Malerei unsers Jahrhunderts erbaut.

3. Zeitr. Die Glasmalerei, eine der tiefergreifendsten Kunstübungen, aber seit Jahrhunderten entartet, wurde neu ins Leben gerufen und auf eine höhere Stufe der Vollendung geführt, als sie unter den glücklichsten Verhältnissen jemals erstiegen hatte. Die Fenster im Dom zu Regensburg, noch mehr der Bilderkreis aus dem Leben der h. Jungfrau in der Kirche der Au, und zuletzt die prachtvollen Fenster, welche der König dem Cölner Dome geschenkt, geben davon ein hellleuchtendes, herrliches Zeugniß. In gleicher Weise ist die Porzellanmalerei zu einer beispiellosen Vollkommenheit geführt worden durch die Aufgabe, treue Nachbildungen nach den besten Werken der Bildnerei und Malerei in den königlichen Sammlungen auf Teller und Tafeln zu fertigen.

Einer der Nebenzweige der Kunst, gleich verbunden der Architektur, wie der Sculptur und Malerei und durch seinen Zusammenhang mit dem gewerblichen Leben besonders wichtig, die Ornamentik, hat bei den Unternehmungen des Königs die sorgsamste Pflege und Entwickelung gefunden, von der gefälligen und ordnungsmäßigen Verzierung einzelner architektonischer Glieder bis zur freien, phantasiereichen Arabeske. Selbst auf die blos nachbildenden Kunstgattungen der Kupferstecherkunst, Lithographie rc. mußten die großen Schöpfungen einen belebenden und hebenden Einfluß ausüben und es konnten Prachtwerke entstehen, wie die lithographischen Nachbildungen der Allerheiligen-Hofcapelle, die Kupferstiche nach den Fresken der Ludwigskirche rc.

Aber noch Ein großes Verdienst ist zu erwähnen übrig. Was würde aus allen diesen großen, tiefdurchdachten, weitumfassenden Plänen geworden sein in ungeschickten, ja nur in unpassenden Händen? Die Zeit hatte die mannichfaltigsten Talente in allen Kunstgattungen und Kunstrichtungen aus

sich geboren, wie Deutschland sie seit Jahrhunderten nicht mehr gesehen; das Auge des königlichen Schutzherrn der Kunst hat sie gefunden und erkannt, sein Wort hat sie zum Werke berufen und einen Jeden an die Stelle gestellt, wo seine besten Kräfte ans Licht treten mußten. Vorzugsweise für die Bauten im altgriechischen und dem damit im Zusammenhang stehenden Renaissancestyle war Leo v. Klenze thätig; für den römischen und romanischen F. v. Gärtner; den altchristlichen vertrat Ziebland, den gothischen Ohlmüller. Die Werke der Bildnerei wurden Thorwaldsen, Rauch, Martin Wagner u. a., vornehmlich aber dem reichen und vielseitigen Genius Schwanthaler's, die Gründung der Erzgießerei dem trefflichen Stiglmaier und nach ihm Ferd. v. Miller übertragen. Für seine höchsten und freiesten Aufgaben in der Malerei berief er Cornelius, die kirchlich strengen übergab er Heinrich Heß, J. Schraudolph, A. Fischer; für die romantischen wählte er Jul. Schnorr; dichtende Geschichte überließ er Kaulbach; neuere Schlachten malten ihm P. Heß, A. Adam, Monten rc., Landschaften C. Rottmann; die Glasmalerei legte er vornehmlich in Ainmüller's Hände, die Porzellanmalerei in die von E. Neureuther, u. A.

3. Zeitr.

Die in Vorstehendem gegebene Uebersicht der Kunstunternehmungen König Ludwig's ist gleichsam die Skizze zu dem Bilde, das im Folgenden weiter ausgeführt werden soll, um eine möglichst bestimmte Anschauung von den Künstlern in München, ihren Werken und ihrem Leben als Gesammtheit dem Leser zu geben. Denn wenn auch vieles in München von Künstlern gethan wurde, worauf der König einen unmittelbaren Einfluß nicht hatte, so war doch der durch seine Wirksamkeit hervorgerufene und genährte Geist maßgebend

3. Zeitr. und bestimmend für die gesammte Kunstthätigkeit. Wir beginnen natürlich mit

Cornelius.

Cornelius war im Frühjahr 1820 nach München gekommen, die Frescomalereien in der Glyptothek zu beginnen. Einige Cartons hatte er bereits aus Rom mitgebracht, und mit der Conception des Bildercyclus für den Göttersaal war er vollkommen im Reinen. Zur rascheren Förderung des Werkes nahm er zwei Gehülfen an, Jos. Schlotthauer aus München und Clemens Zimmermann aus Düsseldorf. Dazu fanden sich bald eine Anzahl anderer, älterer und jüngerer Künstler, die theils um zu lernen, theils um in der Nähe des trefflichen Meisters zu sein, an der Arbeit Theil nahmen. Cornelius hatte die Aufgabe, zwei Sääle und die zwischen liegende Vorhalle in Fresco auszumalen. Zum Verständniß seiner Anordnung ist es nothwendig zu wissen, daß, dem ursprünglichen Plane des Königs zufolge, diese Sääle, die auf der Rückseite der Glyptothek liegen, die Eingangsääle zu den Antikensammlungen bilden sollten; ein Plan, der später wieder aufgegeben wurde, weil man Bedenken trug, den Eingang an die Rückseite des Gebäudes zu verlegen. Die Malereien, die ihre Stelle nicht wechseln konnten, wie der Eingang, kamen, indem der Ort, wo sie stehen, seine Bedeutung verlor, außer Zusammenhang mit der Idee des Gebäudes; anstatt aus der Eingangshalle rechts durch den Saal der Theogonie zu den griechischen, links durch den trojanischen Saal zu den römischen Bildwerken zu gehen, bilden die drei gemalten Räume nur ein loses Intermezzo zwischen dem letzten griechischen und dem ersten römischen Saal. Wir haben hier die Freiheit, dem Künstler auf seinem Gedankengang zu folgen, und wollen Gebrauch davon machen.

Glyptothek.

Für die Vorhalle wählte Cornelius drei Bilder aus der Mythe von Prometheus zur Bezeichnung des Wesens und der Schicksale der Kunst: Prometheus, der erste Künstler, formt den Menschenkörper aus Thon, aber die Gottheit, Minerva, vollendet das Werk durch Beseelung; für die Gefahren, die sich an die Gaben der Kunst heften, Eitelkeit, Geiz, Lüsternheit u. s. w., dient Pandora mit ihren verhängnißvollen Geschenken als Sinnbild; und die Entfesselung des Prometheus durch Hercules erinnert daran, daß Heldenkraft und That dazu gehören, die Kunst frei zu machen.

3. Zeitr.

Die Bilderfolge des ersten, des sogenannten Göttersaales, ist der Theogonie des Hesiodus entlehnt; in dem leitenden Gedanken des Ganzen aber spricht sich eine durchaus selbstständige, philosophisch-poetische Anschauung aus: „der schöpferische Geist ist Sieger im Himmel und auf Erden.“ Zur Entwickelung dieses Gedankens hatte Cornelius die vier Felder eines flachen Kreuzgewölbes (die er in 20 kleinere Räume theilte) und drei große Halbkreisfelder an den Wänden. Die Ordnung des Chaos durch Eros, der die Elemente bändigt, nimmt die vier obersten Felder ein; den Elementen folgen die Jahreszeiten, dem Wasser der Frühling, dem Feuer der Sommer, der Luft der Herbst, der Erde der Winter, und diesen in gleicher Ordnung Morgen, Mittag, Abend und Nacht. Bei den Tageszeiten erweitert sich die Darstellung durch Nebenbilder, so daß neben Aurora, welche unter Vorausflug des Morgensterns, und geleitet von den Thau ausgießenden Horen über rosige Wolken dahinfährt, noch ihr Verhältniß zu Tithon, und ihre Bitte für Memnon's Unsterblichkeit behandelt ist; neben dem Sonnenwagen des Helios sieht man den Tod der Lieblinge des Gottes, der Daphne, Leukothoe, Klytia und des Hyacinth; neben der von

 weißen Rehen durch die Abendwolken gezogenen Mondgottheit ihr Abenteuer mit Endymion und die Bestrafung Aktäons; endlich neben der Nacht und ihren Kindern, Schlaf und Tod, die dunkeln und schweigsamen Hüterinnen menschlicher Schicksale, die Parzen, mit Hekate, Nemesis und den Gott des geheimnißvollen Wirkens der Natur, Harpokrates. — Aus dieser kosmischen Region treten wir nun in das Gebiet der olympischen Götter, in das Reich der drei Brüder Zeus, Poseidon und Aïdes. Zeus beherrscht die Oberwelt und hat alle Götter um sich versammelt; über die Wasser gebietet Poseidon und auf dem Throne der Schattenwelt sitzt Aïdes. Ihre Reiche aber sind nicht abgeschlossen, ihre Macht nicht unbezwinglich; und wie im Anbeginn der schöpferische Geist die wilden Elemente bezwungen, so tritt er jetzt übermächtig selbst neben den Göttern auf: Orpheus betritt die Unterwelt und bei dem Klang seiner Lieder rasten die Danaïden, die Eumeniden fallen in Schlaf, Persephone versinkt in süße Rückerinnerung, nur die Richter verwalten unbeirrt ihr Amt, aber der unerbittliche Herrscher im Reiche der Todten wird erweicht und gewährt dem Sänger die Gattin. In gleicher Weise bezaubert Arion die Wasserwelt, daß der Delphin ihn rettend trägt, und Poseidon und Amphitrite und die muntere Schaar der Tritonen und Nereiden angelockt von den Tönen seiner Lyra ihn durch die Wogen begleiten zum Ufer, wo die Gattin des Okeanos, Tethys, zu seinem Empfang bereit ist. Endlich in der Oberwelt ist es Herakles, der durch die Herrlichkeit seiner Thaten selbst die Götter bestimmt, ihn für ihres Gleichen zu halten, daß Apoll und die Musen, Mars und Venus, Bacchus, Diana, die Grazien und welche sonst noch den Olymp bewohnen, zu seinem Empfang bereit sind, daß der oberste Gott ihn willkommen heißt

und Hebe die goldene Schale mit dem Trank der Unsterblich- 3. Zeitr.
keit ihm füllt.

Der Meister des Faust und der Nibelungen, des Dante und der Bibel, war mit diesem Werk aus dem Reiche der Romantik zurückgetreten auf das Gebiet, das die Künstler vor ihm angebaut und seine Genossen verlassen hatten. Aber der Geist der Romantik hatte ihn nicht verlassen. Weder die griechische Plastik, noch was von antiker Malerei auf uns gekommen, ward maßgebend für seine Auffassung, Darstellung und Formengebung; in eigenster Weise, und doch abweichend von der seiner früheren Werke, führt er uns die Sagen des Alterthumes vor. Griechisch Stoff und Gedanke, aber ihm und uns angehörig die Sprache — wie etwa bei Goethe's „Iphigenia" — das erscheint als Richtschnur; wollte man aber Vergleichs- und Anhaltepunkte in früherer Kunst suchen, so würden sie am ersten in den mythologischen Bildern Rafael's und Giulio Romano's zu finden sein.

Die Compositionen sind nicht alle von gleichem Werth; die „Wasserwelt" leidet etwas an Gleichgültigkeit; im Olymp stören einige unberechtigte Gestalten, wie Ariadne, die ihn nie betreten, Faune mit Böcken und der betrunkene Silen, denen die Horen schwerlich die Thore des Himmels geöffnet haben. Frisch und erquickend ist das Bild des Morgens; über alles sanft und lieblich der Abend, wo Selene, deren Rehgespann Amor leitet, den Schleier als Mondsichel über sich ausspannt, begleitet von zwei Paaren, die in süßem Liebesgeflüster die holdesten Abendstunden vergegenwärtigen. Von ernster Schönheit sind die Bilder der Nacht und der Schicksals-Gottheiten; aber weitaus das herrlichste und erhabenste ist die Unterwelt, sowohl in der Gruppierung als in der Motivierung der Gestalten, in der Großartigkeit der

 Zeichnung wie in der Stärke des Ausdrucks. Namentlich ist die Gruppe der drei Höllenrichter mit den ins Verhör genommenen Seelen von tiefeindringender Wirkung; wie aus der beigefügten Abbildung ersichtlich.

Der Styl, in welchem das Ganze gehalten, ist edel und großartig; in den vollen breiten und schönen, bei aller Idealität durch und durch körperhaften Formen der Antike verwandt, in der Gewandung überall neu, eigenthümlich, phantasiereich, geschmack- und ausdruckvoll.

In Betreff der Färbung und Ausführung hat Cornelius allerlei Anfechtung erfahren, die nur zum Theil gerechtfertigt erscheint. Wenn man von ihm eine naturgemäßere Färbung in Verbindung mit wirkungsvollerer Modellierung, nach Weise etwa der Venetianer und deren bis zur Täuschung gesteigerten Malerei verlangte, so verkannte man offenbar den Geist der höheren Kunst und den des Cornelius insbesondere. „Die Kunst ist eine Fabel" pflegte er mit Schiller zu sagen, es ist ihr um andere Dinge zu thun, als den Sinnen zu schmeicheln, oder Täuschungen zu bereiten. So fern lag ihm die Absicht auf Illusion, daß er statt die Darstellungen wie Vorgänge, und etwa gar wie Vorgänge über unsern Häuptern, wirken zu lassen, für sie die Form ausgespannter Teppiche wählte, um sie recht bestimmt als Bilder, als Werke der Kunst, zu kennzeichnen. Dazu wurde dem Nebenwerk, landschaftlichem oder architektonischem, ein nur ganz beschränkter Spielraum, der sich nicht über die bloße Andeutung erstreckt, eingeräumt, und den Figuren ein einfacher (blauer) Grund gegeben. Geschah dies alles in Folge der idealen Auffassungsweise im Allgemeinen, und um des einheitlichen Zusammenwirkens willen mit der Architektur, so treten diese Motive in Färbung und Ausführung noch deutlicher hervor.

P. v. CORNELIUS.

Die Figuren können sich farbig abheben vom Grunde, oder 3. Beitr. durch Licht. Im ersten Falle wählt man ganze, möglichst gesättigte Localfarben, denen man durch kräftige Schatten Licht abzwingt. Abgesehen von dem Uebelstand, daß viele jener kräftigen Farben (namentlich die gebrannten Ocker) in Fresco nachdunkeln, die ohnehin nicht sehr wirksamen Schattentöne (namentlich Cölnische Erde, Frankfurter Schwarz rc.) ausblassen, so verliert auch dadurch die Form (also der Styl der Zeichnung), worauf die neue Kunst, als auf die neugewonnene reinere und höhere Sprache, mit Recht den größten Nachdruck legt, an Deutlichkeit, oder an Feinheit; die Architektur aber sieht ihre schweren Mauermassen, denen sie mit Hülfe der Malerei den Schein der Leichtigkeit geben wollte, durch die schweren Farbenmassen belasteter als vorher. Darum wählte Cornelius zum Principe seiner Malerei das Licht; in lichten Farben konnte er die feinen Uebergänge in der Modellierung klar ausdrücken, alle Formen scharf und bestimmt, und somit auch für die Entfernung deutlich bezeichnen, und zugleich seinen Gemälden die der Architektur so wohlthuende Leichtigkeit geben; was ihn sogar veranlaßte, den Schatten ihre Dunkelheit vorzuenthalten und sie durch eine zweite Farbe zu ersetzen, so daß wir Roth mit blauen, Gelb mit grünen, Grün mit bräunlichen Schatten u. dgl. m. sehen.

Muß man nun von dem Standpunkt der monumentalen Kunst dem System seine Zustimmung geben, so ist damit nicht gesagt, daß es in der Art wie es angewendet worden, einen durchaus befriedigenden Eindruck mache. Störend wirkt jedenfalls die Verschiedenheit der bei der Ausführung betheiligten Hände, die um so mehr hervortreten mußte, als Cornelius keine (oder fast keine) Farbenskizzen seinen Gehülfen vorlegte. Aber wir sehen auch Cornelius selbst bald nach

Beginn der Arbeit in bedenkliches Schwanken gerathen, ohne daß es ihm gelingt, seine erste Haltung wieder zu gewinnen. Seine Fresken in Rom sind, auch als Malerei, die hervorragendste Leistung der neuen deutschen Kunst daselbst. Das erste, was er in der Glyptothek gemalt, der Eros mit dem Adler und der Eros mit dem Cerberus, sind wahre Edelsteine als Malerei, von einer Feinheit und Schönheit, Leichtigkeit und Harmonie der Farbentöne, daß der Göttersaal, mit dieser Palette durchgeführt, den Vergleich mit den herrlichsten Denkmalen der Kunst siegreich bestehen würde. Aber schon bei der „Nacht" sehen wir ihn einen Ton anschlagen, der sich von der Schönheit wie von der Wahrheit zu entfernen droht. Noch einmal gewinnt er in der „Unterwelt" (bis auf wenige Stellen, z. B. die Danaiden) die Mittel einer gleichmäßigen und allen Anforderungen entsprechenden Durchführung; aber in der „Oberwelt" und ungleich mehr in der „Wasserwelt" verschwindet allmählich das ursprüngliche Farbengefühl und in der Unzahl und Mannichfaltigkeit der Gegensätze leidet die Möglichkeit einheitlicher Wirkung offenbaren Schaden. Suchen wir nach einer Erklärung dieser auffallenden Erscheinung, so könnte sie wohl in den Arbeiten seiner Gehülfen, die sich wesentlich von den seinen unterschieden, gefunden werden. Schlotthauer hatte bei feinem Formgefühl und vollkommenem Verständniß von Cornelius' Zeichnung, doch einen fast zu zarten Vortrag, und C. Zimmermann, der seinen lebendigen Farbensinn auf akademischen Wegen, nach dem Modell, ausgebildet, machte davon einen für den Styl des Cornelius fast bedenklichen Gebrauch (wie z. B. bei der erwachenden Aurora). Beiden gegenüber scheint Cornelius absichtlich energischer und unnaturalistischer als nothwendig coloriert, dann wieder eingelenkt, dabei aber das ursprüng-

liche rechte Maß aus den Augen und Händen verloren zu haben.

Für den zweiten Saal wurde, weil er den Eingang zu den römischen Kunstdenkmalen bilden sollte, und wegen des Zusammenhanges von Rom und Troja, der trojanische Krieg als Stoff für die Wand- und Deckenbilder gewählt. Das Kreuzgewölbe der Decke wurde in 13 Räume getheilt, drei große Bilder kamen an die drei Lunetten der Wände. Während Cornelius für die letztern die drei großen Momente des Krieges, den Zorn des Achilleus, den Kampf um den Leichnam des Patroklos und die Zerstörung Troja's bestimmte, schilderte er in den Deckenbildern die Entstehung und den Beginn des Krieges, wie die Charaktere seiner hervorragendsten Helden.

In der Mitte der Decke sieht man Peleus und Thetis in zarter Umarmung, und Eris, die den goldenen Apfel in ihren Festtag wirft, der die Eifersucht zwischen Juno, Pallas und Venus erregt. Dieses Rundbild ist von vier Gemälden umgeben, in denen wir die Folgen von der That der Eris sehen: das Urtheil des Paris, der der Venus gegen das Versprechen der schönsten Frau den Apfel zuerkennt; die Verbindung der griechischen Fürsten, die Ehe zwischen Menelaos und Helena zu schützen; die Entführung der Helena und das Opfer der Iphigenia; Compositionen, welche zu den sinnreichsten und schönsten der Glyptothek gehören. Ich erinnere nur an das Schiff, auf welchem Paris und Helena entfliehen; die Segel schwellen, Amor mit leuchtender Fackel sitzt am Steuerruder, aber ungesehen folgen die Furien und zünden an seiner Fackel die ihrigen an.

Die vier Doppelfelder des Kreuzgewölbes sind acht Kriegshelden gewidmet. Der erfindungsreiche Odysseus entdeckt den

 Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes; der Rufer im Streit Diomedes hat Mars und Venus verwundet; Agamemnon wähnt, getäuscht durch ein von Zeus gesandtes Traumbild, Hektorn zu besiegen; Menelaos verfolgt den Paris, der nur durch Venus' Schutz seiner Rache entrückt wird; Ajax wirft im Zweikampf Hektorn zu Boden; Nestor weckt den schlafenden Diomedes zur Rathsversammlung; Achilleus gewährt dem Priamos Hektor's Leichnam; Hektor nimmt vor der Schlacht Abschied von Frau und Kind. Meiner Meinung nach stehen diese acht Bilder nicht auf der gleichen Höhe mit dem ganzen Werk; einzelne erscheinen, sogar in mehrfacher Beziehung, schwach. Wenn wir den obersten Gott sinnend neben seiner schlafenden Gattin sitzen, den Völkerfürsten vor ihm am Boden schlafend liegen, den greisen Nestor ihn aufstürmend und auf ein Bild verweisend sehen, wo Hektor vor Agamemnon fliehend dargestellt ist, so ist das ein nahebei unlösbares Räthsel, ganz abgesehen von der Wahl des Momentes, in welchem der Charakter des Helden sich unmöglich offenbaren kann. Selbst in der Composition vermißt man hier mehrfach die dem Meister eigene Klarheit und schlagende Richtigkeit der Darstellung. Ausdrucksvoll, ergreifend und in allen Theilen gut und natürlich verbunden ist das Bild von Priamos im Zelt des Achilleus; aber lose hängen die Figuren auf dem Bilde des Diomedes zusammen; auf dem des Menelaos hat Paris nicht die Lage eines auf dem Schlachtfeld Gestürzten, und ein Hektor, der, wenn er zur Schlacht ausziehen will, sitzend von Weib und Kind Abschied nimmt, trifft unser Herz nicht. Ungleich in der Anordnung, so daß in zwei Bildern die an der senkrechten Seite befindlichen Figuren sich mit dem Gesicht, in den übrigen mit dem Rücken dem Rahmen zuwenden, haben sie auch keine gleichmäßige Farbenstärke und er-

leben nach den sehr blassen und unkräftigen Gestalten des Odysseus und Diomedes eine Steigerung des Tones, der bei dem Kampf zwischen Hektor und Ajax mit schweren, dunkeln Farben das Princip der Frescomalerei zu verleugnen droht.

3. Zeitr.

Bei den großen Wandgemälden sehen wir die Kunst des Meisters stufenweise wachsen und einen Schwung gewinnen, durch welchen sie auf eine bis dahin noch nicht erreichte Höhe getragen wird. Bei der Darstellung vom Zorn des Achilleus benutzte er die Gelegenheit, die Fürsten Griechenlands unter dem Vorsitz Agamemnon's und Menelaos' vereinigt vorzuführen. Chryses, der Priester des Apollo, liegt vor ihnen auf den Knieen, um die Rückgabe seiner Tochter flehend, die im Besitz von Achilleus ist. Die Gewährung der Bitte von Seite des Oberfeldherrn ist dadurch ausgedrückt, daß sie sich, schon auf dem Maulthier sitzend, zur Abreise anschickt. Darüber erzürnt zieht Achilleus das Schwert wider Agamemnon, wird aber durch die hinter und über ihm schwebende Athene von Gewaltthat abgehalten. Seine andere Sclavin, Briseis, wird hinter ihm ebenfalls von Agamemnon's Herolden weggeführt. Rechts von den beiden Heerführern sitzen Odysseus im Zank mit dem schimpfenden Thersites, Ajax der Telamonier, Diomedes und Nestor, links Idomeneus, Antilochos, und Ajax der Sohn des Oileus. Im Hintergrund sieht man auf dieser Seite die achäischen Schiffe, auf der andern Apollo, der (wie Kalchas erklärt) erzürnt über den Raub der Tochter seines Priesters, die Pfeile der Pest ins griechische Lager sendet. — Das System dieses Bildes hat manche Bedenken erregt. Der Künstler hat mehre, zeitlich von einander getrennte Ereignisse in eine Darstellung zusammen gezogen, um über ihren innern Zusammenhang nicht im Dunkel zu lassen. Der Priester fleht noch immer, während wegen der bereits voll-

3. Zeitr. zogenen Gewährung seiner Bitte Achilleus in Zorn entbrennt und Agamemnon gegen diesen sich wendet, so daß es für den Unkundigen das Aussehen gewinnt, als stünde des Chryses Fußfall in Verbindung mit Agamemnon's Entrüstung über Achilleus. Wenn Kalchas auf Apollo, als den Urheber der Pest, deutet, so ist er damit auch in der Stellung, die er vor dem Richterspruch des Königs eingenommen, stehen geblieben.

Ist hiemit, zumal bei der sehr lebendigen, dramatischen Darstellung der handelnden Personen, der Phantasie und den Sinnen der Beschauer etwas viel zugemuthet, so hält Cornelius im Bilde vom Kampf um den Leichnam des Patroklos die Theilnahme concentriert. Hier ist es Ajax der, den nachdringenden Troerschaaren gegenüber, die Rettung des erbeuteten Leichnams mit Schild und Lanze deckt, und Achilleus, der mit seiner bloßen gebieterischen Erscheinung dem Toben des Kampfes ein Ende macht. Gleich der Ilias schlägt Cornelius bei der Schilderung dieses Kampfes in Gluth und Flammen auf, wie in keinem Bilde vorher; die Gewalt der Bewegungen, die Stärke des Ausdrucks, die Größe der Zeichnung wie die Tiefe, Kraft, Einfachheit und Einheit der Färbung erreichen hier einen Höhepunkt, den man für unübertrefflich halten würde, wenn uns nicht das nächste Gemälde, die Zerstörung Troja's, den Meister auf einer noch bei weitem höheren Höhe zeigte. Hier liegt der greise König Priamos im Schooße des gleichfalls erschlagenen Sohnes Polites; Neoptolemos ist im Begriff, Hektors Söhnchen Astyanax über die Mauer zu schleudern; ohnmächtig ist Andromache niedergesunken, indem sie das Kind vor dem grausamen Tode zu schützen vergebens bemüht gewesen; in starrer, in Wahnsinn übergehender Verzweiflung sitzt die alte Königin Hekuba in der Mitte, und an sie schließen sich die Töchter angst- und schreckensvoll an, zu-

nächst Polyxena, die nach Menelaos, der sie entführen will, 3. Zeitr.
zornig flehend aufsieht; Kassandra aber, nach welcher als nach seiner Siegesbeute Agamemnon die Hand ausstreckt, verkündet diesem in stürmischer, prophetischer Begeisterung sein nahes, gewaltsames Ende; Helena hat sich reuevoll an eine Säule geworfen. Links ziehen die übrigen griechischen Helden das Loos um die Beute, rechts rettet Aeneas seinen Vater, seinen Sohn und sich aus dem brennenden Troja. An Schönheit, Klarheit und Abrundung im Aufbau, an Größe des Styls in der Zeichnung, wie an Tiefe und sprechender Wahrheit des Ausdrucks hat die neuere Kunst nichts Aehnliches hervorgebracht, und selbst die beglückte Zeit Rafael's und Michel-Angelo's hat nur Weniges als ebenbürtig daneben zu stellen. In den im Schmerz versteinerten Zügen der Hekuba, in der erstarrten Gestalt Andromache's und ihres königlichen Schwiegervaters, im thränenvollen Blick Polyxena's und vor allem in dem blitzenden Seherauge Kassandra's ist der Geist der griechischen Tragödie lebendig auferstanden und mit Recht hat König Ludwig den Künstler vor diesem Gemälde mit dem Verdienstorden seiner Krone eigenhändig geschmückt. Wir können die Glyptothek nicht verlassen, ohne noch auf eine besondere Glanzseite der Kunst von Cornelius hingewiesen zu haben. Wer kennt nicht die reizvollen Arabesken, mit welchen Rafael nach dem Muster antiker Wand-Malereien die Loggien des Vaticans bedeckt? Diese **Kunst der Arabeske**, die fast ganz in Vergessenheit gekommen, nach der Zeit aber eine große Bedeutung und fast unübersehbare Ausdehnung gewonnen, wurde zuerst von Cornelius bei seinen Malereien in der Glyptothek auf neue und eigenthümliche Weise wieder angewendet. Er bediente sich derselben bei den Einfassungen der Bilder und wußte auf diesem Wege nicht nur allgemeine Phantasieen,

3. Zeitr. Jagden, Träume, Bacchanalien und Tritonenspiele, sondern auch verwandte Götter- und Heroensagen mit dem Ganzen geist- und geschmackvoll zu verweben. Den größten Nachdruck legte Cornelius bei dieser Gattung Malerei auf strenges Festhalten an dem Styl der Antike, und warnte nachdrücklich vor Willkühr und Formlosigkeit, wozu die deutsche Ornamentik, namentlich des A. Dürer, sehr leicht verleitet.*)

Nach Beendigung der Arbeiten in der Glyptothek übernahm Cornelius fast gleichzeitig zwei große Aufträge von König Ludwig, die Ausmalung der St. Ludwigskirche und die Bilder für die Loggien der Pinakothek.

Ludwigskirche.

Mit poetischem Sinn und philosophischem Ernst hatte Cornelius die griechische Götterlehre und Heroensage aufgefaßt, die in ihren Sinnbildern niedergelegten Wahrheiten hervorgehoben und die Gemüthsbewegungen der alten Helden mit einer Wärme geschildert, als wären sie von den Unsern, und als regierten ihre Götter noch heute die schöne Welt, obschon keine Seele darauf mehr an sie glaubt. Nun sollte er das Wesen der Gottheit darstellen, deren Tempel stehen, an welche die Gebete der Lebenden gerichtet sind, die der Inhalt des Christenglaubens ist. Dieser Aufgabe stand er nicht gegenüber, wie der griechischen Mythologie, für welche weder ein persönliches noch ein allgemeines religiöses Bewußtsein maßgebend gewesen; auch nicht wie Thorwaldsen, der der christlichen Kunst eben nur dieselbe Berechtigung mit der heidnischen einräumte; aber auch nicht wie Overbeck, der das

*) Von den Gemälden der Glyptothek sind gestochen: Die Nacht, die Parzen, die Schicksalsgöttinnen, die Unterwelt von E. Schäffer; lithogr. der Morgen von Schreiner; die Vermählung und die Entführung der Helena, gest. von E. Schäffer; der Untergang Troja's, gest. von H. Merz.

3. Zeitr.

Christenthum im entschiedenen Gegensatz gegen das „Teufelswerk“ des Heidenthumes, wie gegen die Grundlehren der Reformation und Ergebnisse der Philosophie auf die religiöse Anschauungsweise des Katholicismus im Mittelalter beschränkt. Wohl legt Cornelius mit den Gemälden der Ludwigskirche ein Bekenntniß nicht nur seiner Kunst, sondern auch seines religiösen Glaubens ab; aber er ist nicht nur der Mann, der nach seinem eigenen Ausspruch für „die Kunst in ihrer freien Entwickelung“ einsteht, nicht allein von Anfang an der Vertreter der freiathmenden, lebensfrohen und kräftigen Romantik: er ist auch der mächtigste Kunst-Genius, den die Zeit geboren, um mit seiner Seele Wahrhaftigkeit ihre innersten Gedanken, den sie selbst bewegenden Geist, uns zu offenbaren. Dadurch erhalten diese Gemälde ihre hohe historische Bedeutung, sie werden zum Maßstab für die Kraft, Klarheit und Ursprünglichkeit des Glaubens in unseren Tagen. Drei Elemente sind es, durch welche das Christenthum dem religiösen Bewußtsein Gestalt gibt: Die Lehre von Gott und seinem Verhältniß zum Menschen; vom Menschen und seinen sittlichen Aufgaben; von dem Weltganzen und seinem Zusammenhang mit unserm Leben. Das erste, die Quelle des Bekenntnisses vom Glauben an einen dreieinigen Gott und der bedingungsweisen Versöhnung des Menschen mit ihm, bildet den Inhalt der Gemälde der St. Ludwigskirche. Sehen wir zu, wie Cornelius die Aufgabe gefaßt und gelöst! Die Wölbungen über dem Chor-Altar nimmt Gott ein, der Schöpfer und Erhalter der Welt; die drei Wände des Seitenschiffs und die Rückwand des Chors Christus mit seinem Eintritt ins Leben, mit seinem Tod, und mit seinem Richteramt; die Kreuzgewölbe des Kreuzschiffs der heilige Geist mit den Repräsentanten der Kirche.

3. Zeitr. Die Bemühungen der positiven Philosophie (gegenüber den Aussprüchen der kritischen über ihre Unwissenheit von göttlichen Dingen), zur Anschauung eines objectiven Gottes zu gelangen, haben schließlich zu keinem andern Ergebniß geführt, als die Objectivität Gottes in dem Gesammtbewußtsein der Menschheit zu finden, das Christenthum als den durch die Offenbarung aufgeklärten Polytheismus zu erkennen. Es bedarf keines großen Scharfsinnes, um zu finden, daß wir damit über den subjectiven Gott nicht hinauskommen, wenn nicht gar an seine Stelle das Zero treten soll. Der dreieinige Gott wird damit ein subjectiver, mithin successiver. Christus ist derselbe, der vor ihm Gott war, und der Geist der Kirche tritt an die Stelle Christi. Indem die Conception des Cornelius die drei Momente der Dreieinigkeit räumlich scheidet, Gott Vater nur noch bei der Geburt des Sohnes und halb in Wolken verschwindend, nicht aber beim Versöhnungstod, noch beim Weltgericht mehr erscheinen, die Heiligen der Kirche aber ohne Christus, nur als Vertreter des Geistes auftreten läßt, schließt sie sich, vielleicht unbewußt, der Auffassungsweise der Philosophie an.

Selbst von diesem Standpunkt aus konnte ein anderer Künstler in die Tiefen des Gemüthslebens sich versenken, verklärte Engelchöre, süße Mutterlust und holde Kindes-Unschuld, Demuth, bittern Seelenschmerz und höchste Seligkeit der Frommen und Heiligen schildern: die Natur des Cornelius wies ihm einen andern Weg. Vor dem Gedanken an den Schöpfer der Welten, an die Gottheit Christi, an sein Erlösungswerk und Richteramt, und an die ewige Gemeinschaft der Heiligen trat das Interesse am Reinmenschlichen zurück und die Betonung fiel nicht auf das Rührende, Anmuthige und Schöne, sondern auf das Große und Erhabene. Indem aber so an

der Stelle des Gemüths die Phantasie, an der Stelle der An- 3. Zeitr. schauung die Reflexion thätig war, wurde dem Werke viel von der nothwendigen Wärme entzogen, und da die Momente der Darstellung nicht aus dem allgemeinen lebendigen Glauben der Gegenwart, sondern aus der Ueberlieferung geschöpft wurden, Neuheit mithin und Eigenthümlichkeit ihnen abgingen, fand das Ganze nicht den Anklang und Wiederhall, worauf man bei dem ersten Werke christlicher Kunst von Cornelius gerechnet hatte. Wir werden später bei einer zweiten Arbeit von ihm sehen, daß die Ursache der Erscheinung nicht in ihm, sondern in dem Gegenstand der Aufgabe und dessen Verhältniß zum religiösen Bewußtsein der Zeit zu suchen ist, von welchem wir oben schon angedeutet, daß es der unbewußte Bestimmungsgrund religiöser Kunstschöpfungen sei.

Betrachten wir nun das Werk im Einzelnen! Das Bild über dem Hauptaltar will uns Gott darstellen als Schöpfer und Erhalter der Welt.*) Den Act des Schaffens können wir uns nur als einen Act der feurigsten Aufregung denken: aus Nichts rief Gottes allmächtiges „Werde"! die Welten alle ins Dasein und sein Wille trieb die schweren Massen in ihren ewigen Kreislauf. Aber Gott, den Unwandelbaren, müssen wir uns zugleich in ewiger, heiliger Ruhe denken, dessen Standpunkt selbst ein ins Dasein gerufenes Weltall nicht verändert. Diesen Gegensatz hervorzuheben, läßt Cornelius den Schöpfer ruhig auf der Veste des Himmels sitzen, und zugleich mit mächtig bewegtem Oberleib und erhobenen Armen und Zeigefingern die Himmelskörper auf ihre Bahnen entsenden. Es scheint, daß Cornelius in der Gestalt und den Zügen des Weltenschöpfers eine Vereinigung angestrebt

*) Lith. von Fr. Hohe.

 von dem Jehovah des Alten Bundes und dem Zeus des Homer und Phidias; gewiß ist, daß er an beide mahnt.

Um den Schöpfer auch als Erhalter der Welt sinnenfällig darzustellen, umgab ihn Cornelius mit Engelchören, welche die Kirchenlehre und die alte Kunst als die Werkzeuge Gottes zur Erhaltung der Schöpfung bezeichnet. Cornelius folgt dabei der alten Eintheilung in sieben Ordnungen und gewinnt, indem er ihre ursprüngliche Bedeutung hervorhebt, eine sinn- und gedankenreiche Darstellung. Die Seraphim, die bei Jesaias das „Heilig! Heilig ist der Herr!" singen, umschweben wie eine Glorie Gott Vater in der Höhe; es ist der erste Laut in der Schöpfung, die Freude über ihr Dasein und über die Herrlichkeit des Universums, die aus ihnen spricht. Die Cherubim, deren Einen (nach 1. Moses 3, 24) Gott schon als Hüter des Paradieses setzt, sind die schnellen Diener Gottes. Hier halten sie die Erde als Schemel seiner Füße, zum Zeichen, daß auf ihr ihre vorzüglichste Wirksamkeit ist. Näher noch berühren die andern Chöre das geistige Leben der Menschheit: die „Virtutes" oder „Kräfte" mit Saitenspiel und Sang bezeichnen das schöpferische Vermögen, die Kunst; die „Scientiae" oder „Einsichten", mit der Sanduhr und dem Zirkel am Weltglobus, messen Zeit und Raum als die Formen aller Erkenntniß. Ueber ihnen schweben drei Engel mit Sceptern, Globen und Palmen, den Emblemen der Herrschaft, in den Händen, es sind die „Potestates", die „gesetzgebenden Gewalten". Ihnen zur Seite schweben die „Dominationes", die „vollstreckenden Mächte" mit Schwert, Richterstab und Oelzweig. Kunst und Wissenschaft, Gesetzgebung und Vollstreckung haben Ansehen und Bedeutung durch ihre Erfolge; das Leben aber bedarf noch einer Macht, die Ansehen hat und volle Befriedigung in und durch sich selbst: das ist die

Religion, das Bewußtsein der Gemeinschaft mit Gott, die „Fürstenthümer, Principatus“ die Engel, die anbetend und opferdarbringend vor Gott sich niederwerfen. Weiter verbindet der Mensch mit seiner Vorstellung von Gott den Glauben an seine Vorsehung; Kunst und Kirche haben dafür die Sinnbilder der Erzengel, der Mittelspersonen zwischen Gott und Menschen. Man sieht sie zu beiden Seiten des Hauptbildes: rechts Raphael, den freundlichen Führer der Menschen; Gabriel, den Boten des Heils; Uriel, der für die Zukunft sorgt im Hause des Ewigen, und die drei Engel, welche Abraham die Verheißung brachten; alsdann links Michael, mit seinen Helfern als Ueberwinder des Bösen. Keine der andern Abtheilungen reicht in Betreff der Gedankenfülle und Großartigkeit an diese, in keiner erscheint die Phantasie so unabhängig, die Darstellung so neu. Bei der „Geburt Christi“ liegt der Nachdruck ganz auf dem „Fleisch gewordenen Wort.“ Der neugeborene Gott sitzt auf dem Schooß der Mutter, die Arme wie zur Umfassung der Welt ausgebreitet, gleich dem ewigen Vater in den Wolken über ihm. Ihm huldigen fortan die Geschlechter der Erde, die Hohen wie die Niedern, die Könige mit den Hirten. Kein anderer Gedanke, kein anderes Gefühl wird angeregt, als wie sie der Anblick der Mensch gewordenen Gottheit eingiebt. — Die Kreuzigung Christi ist nicht ein Bild seines leidenvollen Todes, sondern ein — wenn auch umnachtetes — Vor- und Sinnbild seiner künftigen Herrlichkeit. Die Buße findet Versöhnung am Fuße des Kreuzes, die treue Liebe Tröstung; die Gleichgültigen und Spötter werden verworfen; bei den Heiden beginnt es zu tagen; und in der Mitte zwischen zwei Missethätern übergibt Christus die Seele des Einen einem Engel des Paradieses, des Andern einem Teufel, zum Zei-

3. Zeitr. chen, daß ihm die Macht gegeben ist des ewigen Richterspruchs.

Neue Motive finden sich weder in dem einen noch in dem andern Bilde*); wohl aber ist von dem Schatz der alten Kunst ein neuer, weiser und wirksamer Gebrauch gemacht, um die welthistorische Bedeutung des Anfanges und des Endes von Christi Leben in großen Zügen hervorzuheben.

Seine Hauptkraft hat übrigens Cornelius auf das dritte Bild dieser Abtheilung, auf das Weltgericht, gewendet, wie er es denn auch ganz allein in Fresco ausgeführt, während er sämmtliche übrige Bilder von Schülern und Gehülfen hat malen lassen.

Man kann die Aufgabe nicht nennen, ohne an deren Lösung durch zwei der berühmtesten ältern Meister, durch Rubens und durch Michel-Angelo, zu denken. Daß Cornelius sich nicht an Rubens anschließen konnte, dürfte sich deutlich aus dem erklären, was von diesem Meister an seiner Stelle (Bd. III. p. 95) gesagt worden; aber auch an den ihm sonst so geistverwandten Michel-Angelo konnte er sich nicht anlehnen, da er sich mit seinem Princip der Auffassung auf ganz andrer Stelle befindet. Michel-Angelo nimmt das Jüngste Gericht als einen wirklichen Vorgang, als den künftig bevorstehenden Eintritt des Tages der Rache und der Verdammniß; seine ganze Darstellung ist dramatisch. Cornelius hält bei jedem einzelnen Bild seiner großen Conception die symbolische Bedeutung fest, ihm ist das Jüngste Gericht ein ewiges Gericht, das nicht erst an einem Tage der Zukunft eintreten soll, sondern in welchem in jedem Augenblick und überall Christus, ja der bloße Gedanke an Christum, das Urtheil

*) Beide sind in Kupfer gestochen von H. Merz.

über uns spricht, das uns zu den Seinen zählt oder von ihm scheidet. Seine Darstellung, wenn auch von einzelnen dramatischen Momenten vornehmlich zur Bezeichnung der Lage der Sünder durchzogen, ist lyrisch. Wie fast durchweg in der Ludwigskirche steht Cornelius mit dem „Jüngsten Gericht" in Auffassung, Anordnung und Darstellung mehr auf dem Boden der ältern italienischen Kunst, als der Secentisten.

Die Zeichnung zu diesem Gemälde hat Cornelius im Jahr 1834 bis 1835 in Rom gefertigt, die Ausführung a fresco im Sommer 1836 nach glücklich überstandener, lebensgefährlicher Krankheit begonnen und im Herbst 1840 beendigt.*)

Wir sehen oben Christus in der Mitte auf hohem Wolkenthrone von Engeln und Heiligen umgeben, unter ihm die Engel des Jüngsten Gerichts, zu ihrer Linken die Verdammten, zur Rechten die Seligen; zwischen beiden St. Michael, und zu unterst die Auferstehenden. Christus mit erhobener, nach oben geöffneter Rechten, spricht die Annahme der Frommen, mit verwendeter Linken das Verdammungsurtheil der Bösen aus. Ueber ihm schweben, je drei an jeder Seite, die Passionsengel mit Kreuz, Schweißtuch, Nägeln, Schandsäule, Dornenkrone, Schwamm und Lanze, als Zeugen dessen, was Christus gelitten, der Menschheit zur Seligkeit zu verhelfen. Neben Christus knieen in Anbetung versunken rechts Maria, links der Täufer Johannes; die übrige Breite des Himmelsraumes erfüllen die Heiligen des Alten und des Neuen Bundes, als die Zeugen der Berufung Christi. Unter diesem sind die vier Engel, die, nach den vier Winden mit ihren Posaunen gerichtet, die Lebenden und die Todten zum

*) In Kupfer gest. von H. Merz.

3. Zeitr. Gericht rufen, in ihrer Mitte der Engel mit dem aufgeschlagenen Buche des Lebens und des Todes. Die Auferstehung selbst ist nur durch Eine Gruppe bezeichnet, die freilich den Kern des Gedankens unserer Sehnsucht am Grabe trifft, durch das Wiedersehen zweier Liebenden, denen ein Engel die Krone des ewigen Lebens reicht; daneben stehen Lebende, welche die im Neuen Testament verheißene „Umwandelung" erfahren, unter ihnen der Stifter des Werkes, König Ludwig. — Vor dem Eingang zur Hölle thront Satanas, statt des Scepters einen Doppelhaken in der Linken, in der Rechten ein Schlangenbündel; zwei Verbrecher als Schemel seiner Füße, der Eine, mit dem Beutel in der Hand und dem Strick um den Hals, der Verräther seines Meisters, Judas, der Andere, der Verräther seines Vaterlandes, Segest. Grimmig wendet sich der Fürst der Finsterniß gegen die Verdammten, die vor ihm auf den Knieen liegen, gegen einen Schlemmer, einen Geizigen und einen Gewaltthätigen, eine Kindesmörderin und eine Buhlerin, welche ein Teufel bereits mit dem Doppelhaken gepackt, sie in die Tiefe zu ziehen. Auch das Gezücht scheinheiliger Heuchler schließt sich an. Vor der Hölle, abgewendet von Allen und in sich gefallen, liegen die Neidischen, und neben ihnen finden Ehebruch und andere sinnliche Vergehen ihre Bestrafung. Ueber der Hölle ist der Sturz der Bösen vorgestellt. Gemeinschaftlich arbeiten Engel und Teufel gegen die heftig auf- und widerstrebenden Sünder, darunter selbst einen Kronenträger, um sie der ewigen Pein zu überantworten. An Eine Seele aber unter Vielen, eine Frau, machen Engel und Teufel dieselben Ansprüche: ein Jeder will sie haben, der Eine wegen ihres lasterhaften Lebens, der Andere wegen ihrer Reue im Moment des Todes.

In der Mitte zwischen den Verdammten und Seligen

steht der Erzengel Michael mit Schild und Schwert, gleichsam als eherne Scheidewand. Die Seligen bilden einen aufschwebenden Reigen, von Engeln durchwoben. Ihre Blicke sind in seliger Entzückung nach oben gerichtet, Anbetung und Gottesfriede ist der Hauch, der sie trägt. Es ist kein Unterschied unter ihnen, kein Verdienst hat sie selig gemacht (wie mannichfache Sünde die Verdammten unselig); was sie sind, sind sie durch die Gnade Gottes. Besonders ausgezeichnet sind nur zwei Gestalten, denen die Kunst stets eine Stelle im Himmel angewiesen, Dante der Sänger der göttlichen Komödie und Fiesole, der Maler himmlischer Seligkeiten.

Man sieht, Cornelius stellt sich mit diesem Bilde nicht nur auf den Boden der alten Kunst, sondern hält auch die alten Glaubensvorstellungen fest, unbekümmert um die Denkweise der Gegenwart, die eine Scheidung der Menschen in Gerechte und Ungerechte, Gute und Böse, ja selbst in Gläubige und Ungläubige für unmöglich, ein Zusammenarbeiten von Engeln und Teufeln zu demselben Zweck für unfaßlich, die Personification des Satan für Aberglauben, seine Machtstellung aber als einer blos allegorischen oder symbolischen Figur neben dem Heiland und zwar (trotz seiner Bedeutung als des bösen Princips) als des Vollstreckers der göttlichen Gerechtigkeit für einen unauflöslichen Widerspruch hält. Wenn daher dieses Gemälde die meisten Beschauer theilnahmlos läßt, so geschieht dieß, weil es — ungeachtet der Beziehungen auf uns, nicht aus dem Bewußtsein der Gegenwart geschöpft — Keinem mit schlagender Wahrheit die Stelle zeigt, wo er selbst mit seiner Seele steht, oder stehen wird.

In Betreff der Malerei ist das „Jüngste Gericht" nicht besonders glücklich zu nennen. Wohl ist Cornelius von dem System der übergesättigten Farben und tiefen Schatten, das

3. Zeitr. er zuletzt in der Glyptothek angenommen, wieder abgegangen, ohne indeß zu jenem zurückzukehren, von welchem er dort ausgegangen. Durch die hellen, überwiegend gelbrothen Töne mit farbigen Schatten ist die ruhige, einheitliche Wirkung verfehlt und eine Buntheit eingetreten, die unglücklicher Weise noch durch die in grellen Farben bemalte architektonische Einfassung erhöht wird.

Die drei Kreuzgewölbe des Kreuzschiffes sind dem heiligen Geiste gewidmet, d. h. vom heiligen Geiste beseelten Vertretern der christlichen Kirche. An der Decke des nördlichen Kreuzschiffs sieht man riesengroß die vier Evangelisten, unter denen unbedenklich Lucas zu den großartigsten Gestalten von Cornelius gehört. Das südliche Kreuzschiffgewölbe wird von den vier Kirchenvätern eingenommen, zu denen aber die Entwürfe nicht von Cornelius stammen. Die reichste Ausstattung hat das mittlere Kreuzgewölbe erhalten. Hier sind in einer Abtheilung beisammen die Patriarchen und Propheten, darunter selbst Adam und Eva, deren Beziehungen zum heiligen Geiste nicht ganz klar sind; sodann die Apostel und Märtyrer; in der dritten die Doctoren der Kirche und die Ordensstifter; in der vierten endlich die Verbreiter des Christenthums, die Könige und die heiligen Jungfrauen.

Hiemit war das Dogma der Dreieinigkeit in sinnlich faßbarer Weise vor Augen gestellt, als Offenbarung Gottes in der Welt-Schöpfung und Welt-Ordnung; in der Versöhnung der Menschheit, und in der Gründung und Erhaltung der Kirche.

Inmitten dieser ernsten und bedeutungsvollen Aufgabe fand Cornelius in den Abendstunden Zeit und Stimmung, sich einer überwiegend heitern, wenn auch nicht gerade besonders leichten Aufgabe zu widmen. Der aus 25 Loggien be-

Pinakothek.

stehende Corridor vor den Säälen der Pinakothek 3. Zeitr.
sollte ausgemalt werden, und zwar mit Bildern aus der italie-
nischen, deutschen (und französischen) Malergeschichte, und Cor-
nelius hatte die Zeichnung der Entwürfe übernommen; (Cl.
Zimmermann ihre Ausführung.) Es verstand sich von selbst,
daß hier nicht neben einer Gemälde-Galerie eine zweite ange-
legt, oder eine Folge von Bildern aus dem Leben der Maler
gegeben werden sollte; die (freilich nicht verwirklichte) Bestim-
mung der Loggien ist, einen Spaziergang vor den Gemälde-
Säälen zu bilden, auf welchem man sich gelegentlich, (wenn
es der Sonnenbrand gestatten will) zur Erholung oder Ab-
wechselung ergehen kann, in ähnlicher Weise wie in den Log-
gien des Vaticans; leichte Anregung der Phantasie, ein heite-
res Gedankenspiel, das immer wieder zu ernsten Betrachtungen
führt, verbunden mit anmuthiger Beschäftigung der Sinne,
ohne die Architektur in ihrer Gesammtwirkung zu stören,
mußte das Ziel sein. Cornelius, der mit bewundernswerther
Sicherheit für jeden Stoff die entsprechende Form, für jede
Aufgabe die rechte Lösung in der Hand hat, erfand hier eine
Weise, die ebenso sinnreich und eigenthümlich, als anziehend
und schön, durch keine andere zu ersetzen, oder gar zu über-
bieten gewesen wäre. Der Grundton wird angegeben durch
das Ornament, die Arabeske, in welche bald einzelne Figuren,
bald ganze Bilder eingeschlossen sind; diese beziehen sich ent-
weder auf Lebensereignisse der Künstler, oder auf den Charak-
ter ihrer Kunst, und in mannichfachster Weise bedient sich dabei
Cornelius mythologischer oder allegorischer und symbolischer
Gestalten. Halten uns diese fortwährend im Reich der Phan-
tasie, so werden wir auch durch die Darstellungen aus dem
Leben nicht in die Wirklichkeit herabgezogen, da sie meisten-
theils nur Andeutungen nicht Schilderungen der Ereignisse

sind. Jede Loggia hat eine Kuppel und eine Lunette über der Wand für diese Malereien. Da nun deren 25 sind, so hat Cornelius die mittelste dem Rafael gewidmet, nach welchem als einem gemeinsamen Mittelpunkt italienische und deutsche Malergeschichten von beiden Seiten sich bewegen; eine Anordnung, die sich vor der Vorstellung, oder auf dem Papier leichter rechtfertigen läßt, als in der Wirklichkeit, die uns nöthigt, den Corridor entlang die italienische Malerei von ihren ersten Anfängen an bis zu Rafael zu begleiten, und von da aus auf deutscher Seite von den Höhen der Entwickelung zu den Anfängen hinabzusteigen; ein Gang, welcher aller historischen Anschauungsweise zuwider läuft.

Die Schriftsteller, an welche sich Cornelius für seine Darstellungen gehalten, sind für die italienische Malerei Vasari, für die deutsche Van Mander; beide leider! nicht unbedingt zuverlässige Gewährsmänner. Denn wenn auch bei Kunstwerken der Hauptnachdruck nicht sowohl auf der Unantastbarkeit des Gegenstandes, als auf dem poetischen Gedanken und der künstlerischen Form liegt, so ist es doch nicht ganz gleichgültig, ob die demselben zu Grunde liegende Erzählung völlig aus der Luft gegriffen ist, wie z. B. Fiesole's Ablehnung der erzbischöflichen Würde, oder Leonardo's Tod in den Armen des Königs Franz 2c. Ein anderer fraglicher Umstand liegt in der Parallelisierung der Italiener und Deutschen und Franzosen, die allerdings wie bei Michel-Angelo und Rubens, bei Leonardo und Dürer, und einigen Andern augenfällig, dann aber wieder, bei Schoorel und Perugino, bei Fiesole und Van Eyk, bei Giotto und der Cölnischen Malerschule u. s. w. mehr als gewagt erscheint.

Auf eine ausführliche Beschreibung dieser reichen Com-

3. Zeitr.

positionen kann ich hier nicht eingehen.*) Wohl aber darf ich die Art der Auffassung noch durch einzelne Beispiele verdeutlichen. Um auszusprechen, daß die Entwickelung der schönen Künste im Mittelalter, in Deutschland wie in Italien, von ihrem Bund mit der Kirche ausgegangen, hat Cornelius in den Kuppeln, an beiden Enden der Loggien die christliche Religion, umgeben von Musik, Baukunst, Bildnerei und Malerei und deren Repräsentanten angebracht. Als äußere Veranlassung des Wiederauflebens der Kunst in Italien bezeichnet er die Kreuzzüge, während er für Deutschland die Kriegs- und Friedesthaten Carls des Großen aufführt; hier bildet sodann der Cölner Dombau dasselbe, für die Kunst folgenreiche Ereigniß, wie die Gründung des Campo santo in Pisa. Jede der dreizehn ersten Loggien hat ihre besondere Eintheilung und Ornamentirung (nach dem Muster antiker Wandmalereien); die letzten zwölf wiederholen die ersten. Charakterzüge, Anekdoten, Ereignisse aus dem Leben der Künstler sind in abgeschlossenen Bildern behandelt, so: wie Giotto von Cimabue bei den Schafen aufgefunden wird; wie er mit dem König von Neapel und mit den Päpsten in Verkehr kommt; Fiesole's Einkleidung als Mönch, seine künstlerische Beschäftigung in den Cellen seiner Brüder, seine Demuth, mit der er die Bischofwürde ausschlägt; Leonardo als Bildnißmaler und als Meister unter Schülern, auch seine Geburt und sein Tod; Tizian, wie er von Giulio Romano besucht wird, und wie ihm Kaiser Carl der V. einen herabgefallenen Pinsel aufhebt; Rafael im Vaterhaus, dann bei Perugino, bei Papst Julius

*) Sie sind leider nicht gestochen. Eine eingehende Beschreibung findet sich in Förster's „München". Die Handzeichnungen von Cornelius liegen im Kupferstichcabinet zu München.

3. Zeitr. und im Vatican, endlich auf der Todesbahre, beklagt von dem Papst, von Großen, von Freunden und von der Geliebten, über sich die Transfiguration. Aehnliche Ereignisse sehen wir auf deutscher Seite. Meister Stephans angeblicher Tod im Hospital; die Erfindung der Oelmalerei durch Hubert van Eyk; Lucas von Leyden zeichnet auf dem Krankenlager; Holbein verläßt Basel, malt die Familie des Thomas Morus; Dürer wird vom Kaiser Maximilian so hoch geehrt, daß ihm dieser die Leiter hält, und von niederländischen Künstlern, daß sie ihm ein Fest in Antwerpen geben; Poussin in seiner Malerschule zu Rom; Le Sueur bei den Karthäusern; Rubens am Hof von England als Gesandter und als Maler rc.

Nirgend ist es bei diesen Darstellungen auf dramatische Schilderung des Vorgangs abgesehen; in geistreichen Zügen werden uns die Erlebnisse gewissermaßen nur in Erinnerung gebracht. Daneben ist nun der Bezeichnung vom Charakter eines Künstlers oder einer Kunstrichtung ein weiter Spielraum gewährt. Rasch, wie ein schnell sich entwickelnder kräftiger Knabe, entläuft die Kunst in Italien dem Gängelbande, nachdem sie von Giotto unter Beistand von Glaube, Liebe und Hoffnung wieder ins Leben gerufen; durch die symbolischen Gestalten der Seligpreisungen der Bergpredigt und durch Engel die seinen Garten pflegen wird Fiesole's Kunstrichtung und Zuname „Beato Angelico“ ausgedrückt; „Tag und Nacht“ bei Masaccio erinnern an dessen Studium von Licht und Schatten; Perugino ist von Frömmigkeit, Keuschheit, Wahrhaftigkeit und Sinnigkeit, als den Genien seiner Kunst umgeben, Friede und Liebe schützen den Bund zwischen ihm und Rafael; Luca Signorelli, der Schöpfer des Jüngsten Gerichts in Orvieto, sieht im Geiste den Himmel offen; um anzudeuten,

wie Correggio frei über alle Mittel der Kunst gebot, ist er von den vier Elementen umgeben; dann sieht man ihn, in Träume versunken, neben ihm die Genien lyrischer Begeisterung und des Scherzes, darüber die heilige Cäcilia als Sinnbild der Harmonie und die Befreiung der Psyche, d. i. die Befreiung der Kunst von den Fesseln des Herkommens; in der Kuppel des Michel-Angelo bilden Architektur, Sculptur und Malerei eine festumschlungene Gruppe, zum Zeichen seiner dreifachen Meisterschaft als Baumeister, Bildhauer und Maler; die geistige Stärke und Gedanken-Erhabenheit Michel-Angelo's bezeichnet eine von einer Sphinx emporgetragene weibliche Gestalt mit Sternenkranz, Lyra und Fackel; seine gewaltige und großartige Formengebung eine andere auf dem Löwen mit einer Säule und Eichenkranz und Keule; in der Kuppel Albrecht Dürer's nimmt Christus die Mitte ein, wie er der Mittelpunkt ist von Dürer's Kunstleistungen, deren Mannichfaltigkeit durch Allegorien angegeben ist; lustig ist Rembrandt mit der Blendlaterne charakterisiert und treffend Rubens, indem der Genius seiner Kunst dem geheiligten Bilde (der Natur) zu Saïs den Schleier wegreißt.

Ebenso häufig bedient sich Cornelius zur Veranschaulichung seiner Gedanken der griechischen Mythologie: so bei Rubens des Prometheus und des Bacchus, für himmlisches Feuer und irdische Lust in seinen Werken; die venetianische Schule erhielt als Sinnbilder die Geburt der Venus aus dem Meer und den Argonautenzug; Leonardo für seine physiognomischen Studien die vier Temperamente in Götterbildern: Bacchus und Ariadne für das sanguinische, Jupiter mit Semele für das cholerische, die in Frösche verwandelten Bauern der Latona für das phlegmatische und Pluto mit Proserpina für das melancholische Temperament; Phosphoros kündet mit

3. Beitr.

3. Zeitr. leuchtender Fackel das Werden der neuen Kunstzeit nach den Kreuzzügen an, die in den Centauren, den Lehrern in Waffen und Musik, ein entsprechendes Sinnbild finden. Endlich hat Cornelius sich auch für die Verherrlichung der Kunst im Allgemeinen derselben Sprache bedient, indem er sie vom Genius der Menschheit zu den olympischen Göttern tragen läßt, während sie die Flamme auf seinem Opferaltar unterhält und die Göttinnen der Anmuth den Pegasus, das Sinnbild dichterischer Phantasie, schmücken und zügeln. In einem einleitenden Bilde aber, das als Widmung gelten könnte, zeigt uns Cornelius den König Ludwig, von dem Genius seines Lebens zu den Dichtern und Künstlern der Vor- und Neuzeit geleitet, zu Homer und Virgil, zu Dante und Beatrice, Petrarca, Laura Boccaccio, wie zu Sappho, desgl. zu Rafael, Leonardo und Michel-Angelo, zu Klenze, Zimmermann und zu ihm selbst.

Nach Beendigung dieser beiden Arbeiten (der Ludwigskirche und der Pinakothek) trat eine unerwartete Wendung in den äußern Lebensverhältnissen von Cornelius ein. Als er bei Uebernahme des Directoriums der Münchner Akademie von Preußen schied, ward ihm die Entlassung gegeben mit dem Bemerken, daß man ihn jederzeit mit offnen Armen wieder empfangen würde, wenn er heimkehren wollte, und daß man darauf auch hoffte. Diese Zeit war plötzlich gekommen. Sei's, daß König Ludwig kein Werk mehr im Plan hatte, dessen Ausführung für Cornelius paßte; sei es wirklich, daß er sich mißfällig über das „Jüngste Gericht" geäußert: — Cornelius erinnerte sich der wohlwollenden Aeußerungen von Seiten der preußischen Regierung und als er von dem König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen eingeladen wurde, seinen Aufenthalt in Berlin zu nehmen, verließ er München und die dasige Akademie, ohne in Berlin eine öffentliche Stellung ein- oder (ge-

gen ein bestimmtes Gehalt) eine andere Verpflichtung zu über- nehmen, als in Berlin zu wohnen und dem König bei seinen Kunstunternehmungen mit Rath und That beizustehen. Dort also werden wir ihn später wieder finden. Hier aber kehren wir zu der Zeit zurück, wo er an die Spitze der Akademie von München trat, um von seiner Wirksamkeit als Lehrer und von seiner Schule und deren Thätigkeit Bericht zu erstatten.

3. Zeitr.

Die Schule von Cornelius.

Zwischen Cornelius und seinen Schülern hatte sich ein solches Gefühl der Zusammengehörigkeit gebildet, daß ihm (mit Ausnahme von Götzenberger) alle, sobald sie es ermög- lichen konnten, nach München folgten. Bald auch mehrte sich ihre Zahl durch Ankömmlinge von verschiedenen Seiten. Das Verhältniß aber der Schüler zum Meister hatte eine nicht unwesentliche Veränderung erfahren. In Düsseldorf waren wir als Schüler der Akademie doch nur *seine* Schüler; in München sollten wir auch die übrigen Professoren der Akade- mie als unsre Lehrer ansehen. Dieß stimmte weder zu dem frei- gewählten, rein persönlichen Verhältniß, noch zu dem — we- nigstens bei Einigen — inzwischen erstarkten Künstlerbewußt- sein. Diesem wurde denn auch soweit Rechnung getragen, daß wir bei den uns übertragenen Arbeiten die Sääle der Akademie als unsre Werkstätten benutzen durften, ohne den Verpflichtungen der Akademie-Schüler zu unterliegen.

Schon im Laufe des Jahres 1826 erhielt Cornelius durch die rege und umschauende Kunstliebe des Königs Ge- legenheit, eine Anzahl seiner Schüler für öffentliche Zwecke zu beschäftigen. In den *Arkaden des Hofgartens* soll- ten zwölf große und vier kleine Bilder aus der Geschichte Bayerns seit Otto I. von Wittelsbach in Fresco gemalt wer-

Arkaden des Hof- gartens.

3. Zeitr. den. Eine Kriegsthat sollte immer mit einem friedlichen Ereigniß abwechseln, und in allegorischen Figuren Krieg und Frieden und die verschiedenen Regenten-Eigenschaften vorgestellt werden.*) Das erste Bild, die Befreiung des deutschen Heeres in der Veroneser Clause durch Otto von Wittelsbach, wurde mir übertragen; die Belehnung dieses Helden mit Bayern übernahm Professor Zimmermann, für welchen es in der Glyptothek keine Beschäftigung mehr gab; die Vermählung Otto's des Erlauchten mit Agnes von der Pfalz malte W. Röckel; den Sieg Ludwigs des Strengen über Ottokar von Böhmen C. Stürmer, den Sieg Ludwigs des Bayern über Friedrich den Schönen von Oesterreich C. Hermann; die Kaiserkrönung Ludwigs des Bayern H. Stilke; die Weigerung Albrechts III. die dargebotene böhmische Königskrone anzunehmen G. Hiltensperger; den Sieg Ludwigs des Reichen über Albrecht Achill bei Giengen W. Lindenschmit; die Einsetzung des Erstgeburtsrechtes auf die Thronfolge durch Albrecht IV. Ph. Schilgen; die Erstürmung von Godesberg durch die Bayern (1588) G. Gassen; Maximilians I. Erhebung zum Kurfürsten A. Eberle; die Erstürmung Belgrads durch Max Emanuel (1680) C. Stürmer; ferner wurden die kleineren Bilder, die Errichtung der Akademie der Wissenschaften unter Maximilian II. von Ph. Foltz, die Türkenschlacht von 1717, die Schlacht von Arcis sur Aube und die Verleihung der Verfassungs-Urkunde von D. Monten gemalt. Bei den allegorischen Gestalten betheiligten sich W. Kaulbach, Ph. Foltz, C. Schorn u. e. A.

Eine zweite fast gleichzeitige Aufgabe für die Schule des

---

*) Das von mir verfaßte, von K. Ludwig eigenhändig revidierte Programm ist noch in meinen Händen.

Cornelius waren die Deckengemälde im neuerbauten Odeon,[3.] für welche „die Wirkung der Tonkunst" als leitender Gedanke angenommen wurde. Apollo unter den Musen, oder die Kunst in den höchsten Sphären der Bildung malte W. Kaulbach; Apollo unter den Hirten, oder die Kunst als Bildungsmittel unverdorbener Naturen malte A. Eberle und Apollo und Marsyas, oder die Kunst gegenüber der Afterkunst und der einsichtslosen Kritik malte H. Anschütz.

Beitr. Odeon.

Beide Aufgaben waren danach angethan, die vorhandenen Kräfte zu messen, den Geist der Schule zu prüfen. Das Ergebniß war nicht so befriedigend, als man erwartete, obschon Einzelne Beachtenswerthes leisteten. Mancherlei Ursachen wirkten zusammen. Ich habe schon oben bemerkt, daß mit C. Hermann ein fremdes künstlerisches Element in die Schule gekommen, das bei der Größe seines Talents und der Liebenswürdigkeit seines Charakters eine bedeutende Wirkung äußern und dem Streben nach Styl und freier Form ein beinahe ängstliches Naturstudium, eine bis in die kleinsten Züge gehende Charakteristik und eine möglichst allseitige Ansprache an das Gemüth an die Seite, wo nicht entgegen setzte. Dazu kam jetzt von einer scheinbar ganz andern Seite ein fast ebenso stark wirkender Anstoß. Man hatte bisher bei bildlichen Darstellungen nach Dichtern, oder aus der Geschichte sich nur obenhin um das bekümmert, was zum Costüme gehört; man begnügte sich, Antikes und Mittelalterliches, Christliches und Saracenisches zu sondern, und machte wohl auch einen Unterschied zwischen den Kriegern Carls des Großen und Maximilians; ging aber nicht weiter, wie denn auch Cornelius in seinen „Nibelungen" nach einer chronologischen Bestimmung von Waffen und Trachten nichts gefragt. Aus dieser süßen Unbefangenheit wurden wir gerissen, durch das Auftreten eines Künst-

3. Zeitr. lers unter uns, der durch die Gewalt seiner Phantasie, wie durch die Wucht seines Talents (zu zeichnen wie ein alter Meister) einen außerordentlichen Eindruck auf uns machte, und der zugleich ein so umfassendes und mit so viel Liebe und Nachdruck gepflegtes Studium der nach Zeiten und Völkern verschiedenen Waffen und Trachten vor uns ausbreitete, daß wir — davon ganz ergriffen — namentlich bei unsern Geschichtsbildern, die Lücke in unserm Wissen und Können mit dem größten Eifer auszufüllen bemüht waren und einen Fehler gegen das Costüme nachgerade mehr scheuten, als gegen den Styl und die Reinheit des Geschmacks. Dies war Dr. Ferdinand Fellner aus Frankfurt a. M. geb. 1800, gest. 1859 zu Stuttgart.

Diese Abweichung eines großen Theils der Schule von der Sinnesrichtung und Kunstanschauung des Meisters, deren man sich nur ganz unklar bewußt war, sollte bei einer außerordentlichen Gelegenheit unverkennbar an den Tag treten. Das war das Albrecht-Dürerfest im April 1828, das auch ohne diese Beziehung in der Geschichte der neuesten deutschen Kunst eine eingehende Besprechung verdient.

A. Dürerfest.

Die Stadt Nürnberg hatte beschlossen, ihrem großen **Landsmann ein ehrnes Ehren-Denkmal zu errichten und zu zu dessen Grundsteinlegung seinen dreihundertjährigen Todestag bestimmt. Wir (die Schüler von Cornelius) ersahen darin die Veranlassung zu einem großen, wo möglich allgemeinen deutschen Künstlerfest. Auf unsern Antrag war der Magistrat von Nürnberg bereitwillig eingegangen und wir erließen die Einladung an alle deutschen Künstler; dem Magistrat aber boten wir an, zur Verherrlichung des Festes eine Reihe von Transparentbildern mit Darstellungen aus Dürer's Leben zu malen. Nachdem das Anerbieten auf das bereitwilligste angenommen**

3. Zeitr.

und man über den Ort und die Art der Aufstellung der Bilder übereingekommen, wodurch die Zahl derselben auf sieben beschränkt war, gaben wir uns daran die Gegenstände auszusuchen und hielten uns dabei an selbstbiographische Mittheilungen Dürer's und an das was etwa Pirkheimer über seinen Freund geschrieben. Die Auswahl der Gegenstände, wie die Vertheilung der Rollen, erfolgte ohne Zuthun des Meisters. **Fellner** übernahm den Eintritt Albrechts in die Lehre bei M. Wohlgemuth; W. **Kaulbach** seine Vermählung mit Katharine Frey; **Stilke** das Künstlerfest in Antwerpen; den Sturm auf der Schelde, wobei Dürer große Geistesgegenwart und Kraft gezeigt, übernahm — da wir durch eine Ablehnung überrascht wurden — auch noch **Fellner** (E. **Neureuther** die Ausführung); ich Dürer am Sterbebette seiner Mutter und **Hermann** den Meister auf der Todtenbahre. Für ein siebentes Bild, das die Mitte von allen bilden sollte, war Dürer in der Sonntag-Morgenruhe neben seiner Staffelei, mit der Bibel in der Hand vorgeschlagen, und **Eberle** hatte die Aufgabe übernommen.

Cornelius war von unserer Auffassung nicht sehr erbaut; er vermißte darin den höhern poetischen Schwung und glaubte, das Ganze wenigstens an Einer Stelle über das „Gewöhnliche" erheben zu müssen. Er bestimmte deßhalb Eberle, sich eine andere Aufgabe zu stellen. „Wie darf, sagte er zu ihm, bei einem Ehrenfeste des größten deutschen Künstlers der größte italienische fehlen? Das darf Sie nicht irren, daß sie einander im Leben nicht gesehen. Im Geiste waren sie doch vereint, und im Himmel wie in der Geschichte haben sie sich die Hände gegeben." Und dem entsprach Eberle mit einer poetisch allegorischen Composition, die freilich zu unserm Dürer am Sonntagsmorgen, und all unsern bürgerlich gemüthlichen Bildern

3. Zeitr. **im grellsten Widerspruch stand. Vor dem Throne der Kunst sah man rechts A. Dürer, links Rafael, beide bekränzt, die** Hände sich reichen; hinter Dürer Kaiser Maximilian, M. Luther, W. Pirkheimer und M. Wohlgemuth; hinter Rafael die Päpste Julius II. und Leo X., Bramante und P. Perugino; im Hintergrunde die Landschaften von Nürnberg und Rom. Da die Bilder in die Rahmen gothischer Fenster gefaßt waren, blieben in der Höhe drei Rosetten, und unten ein Sockel. Für die Rosetten waren die allegorischen Figuren der heiligen Geschichte, Legende und Profangeschichte bestimmt; für den Sockel eine Arabeske mit dem Genius Dürer's der Rauchfaß und Schaufel trägt als Wahlspruch „Bete und arbeite!" während der Genius Rafael's liebliche Blumen pflückt. Bei den andern Bildern waren die Rosetten mit den Bildnissen großer Zeitgenossen (nur am ersten mit bezüglichen Heiligen), der Sockel aber mit den bezeichneten Stellen aus A. Dürer's Tagebuche und einem Briefe Pirkheimer's ausgefüllt.

So stark übrigens auch in uns das Gefühl von dem Gegensatze war, in welchem wir uns dem Meister gegenüber befanden, die Vorbereitungen zum Fest, das Fest selbst, die herzliche Theilnahme litt dabei keine Beeinträchtigung. Es ging Alles gut und rasch von Statten und wir zogen eine Woche vor dem Feste in Nürnberg ein (um die Bilder dort zu malen) und wurden auf das herzlichste und gastfreundlichste aufgenommen. Von mehren eingeladenen und erwarteten Gästen, von deren Gegenwart man sich eine hohe Steigerung der Festfreude versprach, waren schöne und herzliche, aber doch ablehnende Antworten gekommen: so von Goethe und Niebuhr, von Thorwaldsen, Overbeck und Rauch. Letztre drei hatte wenigstens Hermann in Bildnissen neben den Sarg Dürer's gestellt und so für ihre Gegenwart beim Feste Sorge getragen.

3. Zeitr.

Durch die gemeinschaftliche Arbeit vor dem Fest und für dasselbe hatten wir eine Festfreude im Voraus, die sich mit jedem Tag steigerte. Als Werkstatt war uns ein Zimmer im Rösselschen Kaffeehaus eingeräumt worden, von dem aus man die Straße entlang die Aussicht nach dem Thore hatte. Welche Lust, Tag für Tag, Stunde für Stunde die Ankömmlinge aus allen deutschen Ländern mit ihrem Ränzel auf dem Rücken einziehen zu sehen! denn damals gab es noch keine Eisenbahnen und keine Omnibus und man durchstreifte das Land zu Fuß, da der Eilwagen den Meisten zu theuer und die Wanderlust noch allgemein unter der deutschen Jugend war. Und wie sie kamen, wurden sie herauf und herein gerufen, und mit freudigem Willkommen und einem frischen Labetrunk begrüßt. Denn alle Morgen schickte uns Dr. *Friedrich Campe* „Dürer's Hauskrug", in seinem trefflichen Keller reichlich, und immer von Neuem gefüllt, zur Stärkung bei der Arbeit. Und die gab es für Alle die kamen und helfen wollten; denn für wen an den großen Bildern kein Platz war, der nahm sich die Rosettenbilder vor, oder schrieb an den Unterschriften. Dicht gedrängt saßen und standen wir mit Pinsel und Palette in dem kleinen Raum; Einer freute sich an des Andern Arbeit und oft war man überrascht durch nicht gekannte Fähigkeiten. Das allgemeinste Vergnügen aber bereitete uns der Maler *Reinik* aus Berlin, der mit seltnem Geschick und Geschmack und der liebenswürdigsten Lust Ansichten aus Nürnberg in unsre Bilder malte, so daß ihm, wo es nur ging, ein Fenster dafür geöffnet wurde, und daß man es bitter beklagte ihm nicht auch im Schelde-Sturm ein Plätzchen anweisen zu können.

Die Bilder waren zur bestimmten Stunde fertig und wurden in der Anordnung eines gothischen Kirchenchores im

 großen Rathhaussaale aufgestellt. Das Publikum sah sie zuerst unter den Tönen eines Oratoriums, das Fr. Schneider aus Dessau zur Feier des Festes componiert. Der Eindruck war bedeutend und bleibend, als sie noch mehrmals nach dem Fest vor einer ungeheuren Zuschauermenge beleuchtet wurden.*)

Versuche, diese Zusammenkunft deutscher Künstler zu einer Verbindung für gemeinsame künstlerische Zwecke zu benutzen, erwiesen sich zwar als verfrüht; allein es war doch ein Gefühl von Zusammengehörigkeit, ein Bewußtsein deutscher Künstlergemeinschaft in Allen lebendig geworden, zumal da sich Männer wie Cornelius, Schnorr, Heß, Schlotthauer, Passavant auf das herzlichste an dem Fest, das erstrer im besten Sinne „unser Wartburgfest" nannte, betheiligten und — was diesem einen besondern Reiz gab, — mit Frau und Kind gekommen waren.

Im Jahre 1830 waren die Fresken in den Arcaden und im Odeon beendigt und die Schule von Cornelius hatte ihre erste Probe abgelegt. In den Deckenbildern des Odeons, namentlich in denen von Eberle und Kaulbach, war in der Composition und im Styl der Zeichnung, in den Formen der Gewandung und des Körpers, das Vorbild des Meisters deutlich durchzufühlen; der Eindruck aber auf das Publikum war schwach. In die Arcadenbilder war von der Sinnesweise des Cornelius weniger übergegangen, und von keinem derselben kann man sagen, daß es als Composition von auffallender Bedeutung sei, aber man kann auch kaum eines gewöhnlich oder fehlerhaft nennen; im Gegentheil ist bei fast allen das

*) Sie werden noch gegenwärtig wohlerhalten in der Kunstschule zu Nürnberg aufbewahrt.

Bestreben des Künstlers unverkennbar, sich in die vorgestellte Situation wirklich zu versetzen. An individuellen Zügen, sowohl der Charaktere, als der Handlungen sind vornehmlich die Bilder von Hermann und Röckel reich; am meisten nach Idealität strebte Eberle. Daß im Allgemeinen, der Bestimmung der Bilder an einem öffentlichen Spaziergang gemäß, der rechte Ton getroffen war, zeigte sich bald in der regen, ungetheilten und unausgesetzten Theilnahme des Volks, das man noch jetzt nach dreißig Jahren sehr oft gruppenweis vor den Gemälden stehen sieht. Uns aber, die wir die Bilder gemalt, wenn wir wenige Jahre nachher an ihnen vorüber gingen, wollte es unbegreiflich bleiben, daß bei keinem von uns (mit alleiniger Ausnahme etwa von Hiltensperger) der Gedanke an eine Gesammt-Farbenwirkung nach irgendwelchen festen Prinzipien aufgestiegen ist.

3. Zeitr.

Nach Beendigung dieser Arbeiten nahmen die meisten der ältern Schüler von Cornelius eine mehr oder weniger selbstständige Stellung ein, und wenn auch von den jüngern Künstlern sich immer wieder einige vorzugsweis nach ihm zu bilden suchten, eine Schule im bisherigen Sinn bestand nicht mehr.

Endschicksale der Schule.

C. Stürmer war nach Berlin zurückgekehrt, folgte aber der Aufforderung von Cornelius, ihm bei Ausführung der Fresken in der Ludwigskirche behülflich zu sein. In Berlin betheiligte er sich später an der Ausführung der Schinkelschen Entwürfe für die Vorhalle des Museums, trat aber mit eignen Werken nicht mehr hervor.

Stürmer.

Hermann Stilke verließ München gleichfalls und ging nach Rom, von da aber nach Düsseldorf, um unter W. Schadow's Leitung sich weiter auszubilden. Nach einem kurzen Zwischenaufenthalt in München nahm er seinen blei-

Stilke.

3. Zeitr. benden Aufenthalt in Berlin. Wir werden ihm unter den Künstlern von Düsseldorf und in Berlin wieder begegnen.

Röckel. Wilhelm Röckel malte im Neuen Königsbau einige Bilder zu Theokrit's Idyllen nach den Zeichnungen von H. Heß, und zu Sophokles Tragödien nach den Zeichnungen von L. Schwanthaler; alsdann übernahm er einige Cartons in Aquarell für die Fenster der Maria-Hilf-Kirche in der Vorstadt Au bei München (die Verkündigung Joachims, daß ihm ein Kind geboren werden sollte; die Hochzeit zu Cana und das Begräbniß der heiligen Jungfrau) und bewährte darin seinen tief-gemüthlichen Sinn in einer seltenen Innigkeit des Ausdrucks und einer milden Farbenharmonie, so daß die danach ausgeführten Fenster zu den schönsten der Kirche gehören. Es waren seine letzten Arbeiten. Er starb über der Beendigung des erstgenannten Bildes, im Jahr 1843.

Hermann. C. Hermann wurde zunächst in Anspruch genommen von der protestantischen Kirchenverwaltung in München, ein Deckengemälde in die neuerbaute Kirche zu fertigen. Er wählte dafür die Himmelfahrt Christi. Umgeben von anbetenden Engeln, schwebt der Erlöser nach vollbrachtem Werk auf Erden in den Himmel empor, in welchem ihn der ewige Vater, die himmlischen Heerschaaren, auch Moses und Abraham, als die Vertreter von Gesetz und Verheißung, empfangen, so daß die vier Momente unserer Religionsgeschichte: Schöpfung, Gesetzgebung, Verheißung und Erlösung, ausgesprochen sind. Unten am Erdboden sieht man die Apostel, trauernd über den Verlust ihres Herrn, von den Boten Gottes aber zur That, zur Ausbreitung des Evangeliums ermuntert. Hermann, in frühern Jahren freieren Religionsansichten zugethan, trat mit diesem Bild in einen sehr eng gezogenen christologischen Kreis, was um so bedenklicher wurde, als er

selbst auf die innerhalb desselben mögliche und von Andern ausgeübte Freiheit der Bewegung und Lebendigkeit der Darstellung verzichtete, und obendrein bei seinen in ängstlicher Starrheit gehaltenen Figuren die Anforderung an irgend welche Farbenwirkung ganz hintansetzte. Dabei ist doch das Ganze als wirklicher Vorgang gedacht und behandelt und die symbolische Bedeutung verschwindet unter der Anordnung, z. B. wenn Moses vor dem emporschwebenden Christus tief sich bückt und zwei Engel die Gesetztafeln über sein Haupt emporhalten. — Es entsprach der religiösen Richtung, die Hermann genommen, in einem Zimmer des Neuen Königsbaues Bilder zum „Parcival" des Wolfram von Eschenbach zu malen. Mit Vorliebe hob er die Momente heraus, aus welchem der Gedanke leuchtet, daß Thorheiten und Schlechtigkeiten zum Heil führen, weil sie den Menschen heilsbedürftig machen, daß eine übel angebrachte Bescheidenheit vom Uebel, und eine Neugierde zur rechten Zeit eine Tugend sei. Es war eigen, daß auch hier Hermann vor übergroßer Reflexion zu keiner freien Bewegung, nicht zur Schönheit der Form, zu der Wirkung auf Sinne und Gemüth durchdringen konnte, obwohl er alle Anlagen dazu hatte. Cornelius, der seine Gaben sehr hoch schätzte und ihn, schon um seines liebenswürdigen, grundreinen Charakters willen, gern in einen etwas höhern Schwung gebracht hätte, bewog ihn zur Theilnahme an den Arbeiten in der Ludwigskirche, ließ ihn dort erst Cartons von sich ausführen, dann aber auch nach eignen Compositionen arbeiten. Hier namentlich ist die Abtheilung der Verbreiter des Christenthumes, der heiligen Könige und Jungfrauen sein Werk und der Eifer daran unverkennbar, in möglichster Uebereinstimmung mit dem Werk des Meisters zu sein.

3. Zeitr. Als 1840 Cornelius München verlassen, folgte ihm Hermann nach Berlin, um dort nach Schinkel's Entwürfen die Vorhalle des Museums in Fresco auszumalen. Er gab aber kurz nach dem Beginn diese Arbeit und seine nähere Verbindung mit Cornelius auf, machte einige kleinere Arbeiten, namentlich für die Klosterkirche in Berlin und führte ein großes Frescobild, die Bergpredigt Christi, in der Kirche zu Oschatz aus.

Schon als er noch in München war, hatte Hermann den Plan gefaßt, die Geschichte des deutschen Volkes in Bildern für das Volk darzustellen. In der Ausführung desselben immer wieder unterbrochen, entschloß er sich jetzt, sich ganz demselben hinzugeben und arbeitete ununterbrochen an den Zeichnungen, welche auf funfzehn großen Tafeln die verschiedenen Perioden der deutschen Geschichte, von der germanischen Vorzeit an bis zum Befreiungskriege, ja bis zur Gegenwart vor Augen stellen sollten, derart, daß eine Tafel immer einen ganzen Zeitraum mit vielen größern und kleineren Darstellungen umfaßte. Er versinnlichte die ganze altnordische Götter- und Asenlehre und brachte die Sitten und Gewohnheiten der alten Germanen in Krieg und Frieden, so wie die Freiheitskämpfe gegen die Römer damit in Verbindung, er schilderte die Einführung des Christenthumes und die Kämpfe wider Sachsen und Sarazenen, die Zeiten der Städtegründung und der Kämpfe wider die Magyaren, und so die Thaten und Ereignisse unserer Geschichte durch alle Jahrhunderte in zahllosen Bildern auf einfache, auch den Kindern leicht verständliche Weise, in allen Aeußerlichkeiten, z. B. den Baulichkeiten, den Waffen, Trachten und Geräthschaften sich möglichst streng an die historische Wahrheit haltend. Ungeachtet des vorwiegend didaktischen Zweckes, den er verfolgte, dem

er die ästhetischen Rücksichten mit Bewußtsein unterordnete, enthalten diese Blätter doch einen Reichthum der mannichfaltigsten Schönheiten und viele Bilder (z. B. aus der Zeit der Salier, der Hohenstaufen, und aus der Urzeit) würden im Großen, in Fresco, ausgeführt eine ergreifende Wirkung machen. Aber auch ohnedieß fiel sie dem Künstler zu, und zwar in einer Zeit, die taub und blind geworden zu sein schien für die Gaben der schönen Künste. Es war im Jahr 1848, als Hermann seine Zeichnungen beendet hatte. Zur Deckung der Unkosten der Herausgabe bedurfte er einer namhaften Summe und entschloß sich zum Versuch, dieselbe persönlich durch Sammeln von Subscribenten aufzubringen. Deutschland war vom Bettler bis zum Fürsten in fieberhafter Aufregung für und durch eine Umgestaltung seiner politischen Verhältnisse, der Geldmarkt war erschüttert und das Geld sehr theuer; und Hermann ging durch das Land, als läg es in tiefstem Frieden und habe das Geld im Ueberfluß, von Hamburg nach Frankfurt und Basel, von da nach Stuttgart, nach München und nach Wien, nach Dresden und zurück nach Berlin, zu den Bürgern und zu den Großen und klopfte an, und — es ward ihm aufgethan! und er gewann mitten im Tumult der Waffen und der Volksversammlungen, im Stillstand aller Kunstthätigkeit und alles Kunstinteresses, für seine sehr unscheinbaren, in keiner Art auf äußere Wirkung berechneten Zeichnungen die nöthige Zahl Subscribenten, um damit einen Verleger zur Herausgabe bestimmen zu können. Er, dessen ganzem Wesen niemals etwas so fern gelegen, als kaufmännischer Betrieb der Kunst, ist vielleicht der einzige deutsche Künstler, der in jener Zeit mit seiner Kunst ein wirkliches Geschäft gemacht.

Hermann nahm nach der Zeit Theil an der Ausschmü-

3. Zeitr. ckung der Schloßcapelle in Berlin und malte ein größeres Oelgemälde von der Auferstehung Christi in drei Abtheilungen. Sein Hauptaugenmerk war aber fortan auf die englische Geschichte gerichtet, die er in gleicher Weise wie die deutsche zu bearbeiten unternommen.

Förster. Was mich selbst betrifft, so will ich nur erwähnen, daß ich, nachdem ich vom (damaligen) Kronprinzen Maximilian von Bayern den Auftrag übernommen, in Italien eine Sammlung von Zeichnungen nach altitalienischen Meisterwerken zu machen und dadurch in weitergehende kunsthistorische Studien geführt worden, von dem bisher verfolgten Wege eines ausübenden Künstlers zu einer kunstwissenschaftlichen Thätigkeit hinüber lenkte, die ich bald als die mir angemessenere erkannte. Ich nahm zwar noch Theil an der Ausmalung des Neuen Königsbaues, indem ich mehre Bilder nach Kaulbach's Compositionen ausführte, wandte mich aber — sobald ich einmal erkannt hatte, daß mir die Grundbedingung des rechten Künstlers, der schöpferische Formensinn, abgehe, — mit Entschiedenheit der Kunstwissenschaft zu, für welche mir, was ich als ausübender Künstler gelernt und gethan und was ich kann, so wenig es ist, wesentlichen Beistand leistet. Ich widmete meine Thätigkeit dem „Kunstblatt" und der „Allgemeinen Zeitung", ich schrieb „Beiträge zur italienischen Kunstgeschichte"*) und gab eine Uebersetzung des „Vasari"**) heraus, ich schrieb „München", „Italien" und „Deutschland"***) vornehmlich mit Berücksichtigung der daselbst befindlichen Kunstschätze und Kunstdenkmale; ich unter-

*) Leipzig bei Brockhaus.
**) Stuttgart bei Cotta.
***) Alle drei in der lit. art. Anstalt in München.

nahm die „Denkmale der deutschen Baukunst, Bildnerei und Malerei" und schrieb gegenwärtiges Buch.*)

3. Zeitr.

Schorn.

Carl Schorn nahm vorübergehend Antheil an den Fresken im Hofgarten, indem er einige der allegorischen Figuren daselbst malte. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Berlin, wo er an W. Wach sich angeschlossen, kehrte er nach München zurück, nachdem er noch die französische und belgische Malweise mit Eifer studiert. Die Gemälde von Gallait und de Biefve, welche damals die Rundreise durch Deutschland machten, wirkten so überwältigend auf ihn, daß er auf den Gedanken kam, das, was er unter Cornelius sich zu eigen gemacht, mit dem Beistand der belgischen Malart zu verschmelzen und damit die höchsten Ziele der Kunst zu erreichen. Aus diesen Bestrebungen ging das Bild der „Wiedertäufer vor Gericht" hervor (j. im Besitz des Königs von Preußen); entschiedener aber suchte er sich auszusprechen in einem großen Gemälde von der Sündflut (in der Neuen Pinakothek zu München), bei welchem es ihm darauf ankam, ein so entartetes, sündhaftes und verworfenes Geschlecht darzustellen, daß sein Untergang vor Jedermann gerechtfertigt erscheint. Aber in dem Phantasie und Gemüth aufreibenden Bemühen, Greisen und Kindern, Frauen und Mädchen alle erdenklichen Laster auf die Stirne zu schreiben, ermatteten seine Lebenskräfte. Er starb noch vor Vollendung des Bildes 1850, als Professor der Münchner Kunstakademie. Er hat eine bemerkenswerthe Technik im Malen erlangt, aber fast in demselben Maße, als er darin sich vervollkommnet, an Reinheit und Bestimmtheit der Form Einbuße erlitten. Er war ein edler und feiner Charakter und würde, bei stetiger Entwickelung seines Ta-

*) Beide bei T. O. Weigel, Leipzig.

3. Zeitr. lents, sicherlich den Ruhm der Großartigkeit davon getragen haben.

Eberle. Adam Eberle (geb. zu Aachen 1805) verließ München 1829 und ging zu weiterer Ausbildung nach Rom, wo er zuerst zwei Cartons zu den Deckenbildern der Loggia des Michel-Angelo in der Pinakothek von München nach den Entwürfen von Cornelius zeichnete: „die geistige und die sinnliche Stärke in der Kunst.“ Von Haus aus weniger bedeutend durch Fülle der Phantasie, als durch seine Richtung auf Größe der Auffassung und einen ernsten Styl und unterstützt von einem nie ermüdenden, durch stete Unzufriedenheit mit seinen Leistungen sich spornenden Eifer, möglichst Vollkommenes zu leisten, gelang es ihm allmählich, aus der Abhängigkeit eines von tiefer Pietät durchdrungenen Schülers zur Freiheit und Selbstständigkeit durchzudringen. Er hatte wenig Farbensinn und seine Malereien leiden an einer unverkennbaren Trockenheit und Undurchsichtigkeit. Mit desto glücklicherem Erfolg widmete er sich der Zeichnung. In Rom wandte er sich alsbald religiösen Gegenständen zu, die er mit festem, protestantischen Sinn erfaßte. Dabei freilich hatte ein tiefer Ernst, der sich bald zu erdrückender Schwermuth steigerte, sich seiner Seele bemächtigt. Die erste in dieser Verfassung gefertigte Zeichnung behandelt die Reise der Apostel Petrus und Paulus nach Rom; die zweite die babylonische Gefangenschaft. Letzteren Gegenstand nahm er noch einmal auf und stellte sich damit das Zeugniß vollkommen errungener Meisterschaft aus. Diese schönste seiner Compositionen*) war aber auch seine letzte: kurz nach ihrer Beendigung 1831 ward seine entseelte Körper-

*) Beide Zeichnungen im Besitz von Frl. Linder in München; letztere gestochen in E. Förster's Denkmalen der deutschen Kunst. III. Band. Leipzig bei T. O. Weigel.

hülle an der Pyramide des Cestius zur Erde bestattet. Eberle war ein köstlicher Mensch, der ursprünglich hinter einem frischen, unerschöpflichen Humor, stets bereitem Witz und immer heiterer Laune einen heiligen Ernst verbarg, der sich vornehmlich in seiner Kunstthätigkeit ablagerte. Liebevoll im Gemüth, rein in seinen Anschauungen war er treu und unwandelbar in der Freundschaft und darum von Allen, die ihn kannten, fest ins Herz geschlossen.

3. Zeitr.

Ph. Schilgen aus Osnabrück ging, nachdem er im Neuen Königsbau zu München Bilder zu den Tragödien des Aeschylus nach Zeichnungen Schwanthaler's gemalt, in seine Heimath zurück, wo er bald aus dem Leben geschieden.

Schilgen.

H. Gassen aus Coblenz übernahm nach Beendigung der Fresken im Hofgarten die Ausmalung eines Vorzimmers der Königin im Neuen Königsbau mit Bildern aus den Gedichten Walther's von der Vogelweide, unter denen sich besonders das auf seinen Namen bezüglich anmuthig auszeichnet. In allen aber bewährt Gassen ein entschiedenes Talent für Zeichnung und Styl, weniger für Darstellung, Feinheit des Ausdrucks und für Farbe, die an Kälte leidet. Er kehrte in seine Vaterstadt zurück, wo er mehren Aufträgen für Altargemälde und sonstige kirchliche Malereien mit rühmlicher Auszeichnung entsprochen hat.

Gassen.

J. G. Hiltensperger aus Haldenwang bei Kempten, geb. 1806, war, wie erwähnt, der erste unter Cornelius Schülern, der den Gesetzen des Colorits eine besondere Aufmerksamkeit schenkte und vornehmlich die Stimmung der (kalten) Mitteltöne fand. Dieß trat deutlich hervor bei den Bildern zu den Lustspielen des Aristophanes, die er nach den Compositionen von Schwanthaler im Neuen Königsbau ausführte. Aber nicht nur durch sein lebenvolles wahres Colorit gab

Hiltensperger.

3. Zeitr. er denselben einen neuen, selbstständigen Werth, sondern er übersetzte auch Schwanthaler's etwas abstracte Zeichnung dermaßen ins Natürliche und Individuelle, daß man kaum noch an den ersten Urheber dabei denken kann. In der That kann man diese kleinen Wandgemälde voll Witz, Laune und sprechendem Leben zu den Perlen der Kunstschätze des Neuen Königsbaues rechnen. — Weniger glücklich war Hiltensperger in einer Reihenfolge von Bildern zur griechischen Kunstgeschichte nach eigenen Compositionen und nach der Angabe von L. v. Klenze, für dessen Kaiserpalast in Petersburg sie bestimmt waren. — Die größte Aufgabe ward ihm im Saalbau zu München gestellt, dessen Erdgeschoß-Sääle er mit Bildern zur Odyssee nach den Zeichnungen Schwanthaler's auszumalen hatte. Sechs große Sääle waren ihm angewiesen. Die vier ersten Gesänge gaben den Stoff zum ersten oder Vor-Saal, so daß hier vornehmlich die Fahrten des Telemachos und das Benehmen der Penelope gegen die Freier geschildert ist. Im zweiten Saale finden wir Odysseus auf der Insel der Phäaken; im dritten erzählt er dem Alkinoos seine Abenteuer, seinen Kampf mit den Lästrygonen, seinen Aufenthalt bei Circe, seinen Besuch in der Unterwelt und seine Fährlichkeiten bei Sicilien. Im vierten Saal kehrt der Held nach Ithaka zurück und besucht den Sauhirten Eumäos. Im fünften Saal beginnt die Entwickelung mit der Beleidigung des Helden durch den Geishirten und dem Kampf mit dem Bettler Iros, sowie der Erkennungsscene vor der Schaffnerin Eurykleia. Im sechsten Saale sodann folgt die Niederlage der Freier und des Odysseus Wiedervereinigung mit seiner Gattin.

Wenn diese Arbeiten nicht in vollem Umfang den künstlerischen Werth haben, den man bei der Vereinigung so ausgezeichneter Kräfte voraussetzen möchte, so liegt die Schuld

nicht an Hiltensperger, der die gerühmten ihm eigenthümlichen Gaben in hohem Grade bewährt hat; aber auch nicht an Schwanthaler, da die Compositionen nicht schwächer sind, als die mehrsten von ihm für den Königsbau entworfenen. Der Mangel der Wirkung scheint mir allein in dem großen Maßstab zu liegen, in welchem die Bilder ausgeführt sind. Zurückgeführt auf die Größenverhältnisse der kleineren Wandbilder sind sie überaus ansprechend, während für überlebensgroße Gestalten Formen und Compositionen zu leicht und leer erscheinen.

3. Beitr.

Herm. Anschütz aus Coblenz, geb. 1802, nahm nach Beendigung seines Gemäldes im Odeon an der Ausführung der Wandgemälde zum Anakreon im Speisesaal des Neuen Königsbaues Theil, zu denen Prof. Cl. Zimmermann die Zeichnungen gemacht. Danach wandte er sich vorzugsweise zur Staffelei-Malerei in Oel, in welcher er eine so achtungswerthe Geschicklichkeit erlangte, daß er zum Professor der Malerei an der k. Akademie ernannt wurde. Unter vielen Oelgemälden von ihm zeichnet sich ein großes Altarbild aus, Maria als Himmelskönigin mit den Schutzpatronen der Waffengattungen, im Auftrag des Prinzen von Preußen für die Garnisons-Capelle in Coblenz ausgeführt.

Herm. Anschütz.

Ph. Foltz aus Bingen, geb. 1805, malte im Neuen Königsbau die Bilder zu Bürger's Gedichten und (zum Theil) zu Schiller's Balladen und Trauerspielen, wobei er ohne besonders in die Tiefe und Eigenthümlichkeiten der Dichtungen einzugehen, das decorative Element in Farbe und Wirkung sich anzueignen verstanden. Weiter verfolgte er sodann den Weg der Romantik in einem größern Gemälde zu Uhlands „Sängers Fluch," das in das Museum zu Cöln gekommen, und recht lebendig in der Darstellung ist. In seinem Be-

Ph. Foltz.

 streben, für seine künstlerische Thätigkeit möglichst weite Grenzen zu gewinnen, malte er mehre Bilder aus dem Volksleben. Unter diesen zeichnen sich ein Paar Wildschützen, die auf einem hohen Felsenrand auf der Lauer liegen, durch gute Zeichnung und große Naturwahrheit aus. Noch ansprechender ist das Bild einer jungen ins Gras hingestreckten Bäuerin, die in rechter Herzensfreude ihr lachendes Kindchen mit beiden Armen umfaßt und emporschaukelt. Hier wie anderwärts suchte Foltz die Wirkung des Sonnenlichtes auf den farbigen Flächen wiederzugeben; wie er denn die so zu sagen moralische Bedeutung von Farbe und Licht in der Malerei zu ergründen und festzustellen, sich zur besondern Aufgabe gemacht hat. So hat er zu dem Ende ein Bild componiert, Bocaccio mit der Gesellschaft des Decamerone, das alle Zeichnung, Composition, Charakteristik, Motivierung rc. bei Seite läßt und offenbar nichts weiter sein will, als der Versuch eine große Anzahl verschiedener Farben so zu modificieren und zu stimmen, daß sie bei aller, der Heiterkeit des Gegenstandes entsprechenden Buntheit einen harmonischen Eindruck machen, und doch im Schatten ihren Werth nicht verlieren. Im Auftrag des Königs Maximilian hat er ein großes historisches Bild, die Demüthigung Barbarossa's vor Heinrich dem Löwen für das Athenäum gemalt. Unverkennbar ist dabei das Bestreben nach reinen Formen, nach Einfachheit, Ausdruck und Würde in der Darstellung, und doch scheint sich dabei der Künstler nicht auf dem ihm eigenen Felde zu bewegen. Foltz ist Professor an der Münchner Akademie.

Wilh. Lindenschmit.

Wilh. Lindenschmit aus Mainz, geb. 1806, unternahm nach Beendigung seines Arkadenbildes zunächst ein patriotisches Werk: er malte an die Außenseite der Kirche im Dorfe Sendling bei München die Heldenthat bayrischer Bauern,

die hier im Jahre 1704 im Kampfe gegen die eingedrungenen Oestreicher als Märtyrer gefallen.*) Danach nahm er Theil an den Arbeiten im Neuen Königsbau, wo ein Theil der Bilder zu Schiller's Dichtungen von ihm herrühren, auch an den Loggienbildern der Pinakothek, und wurde später von dem (damaligen) Kronprinzen Maximilian berufen, mehre Zimmer in der Burg Hohenschwangau auszumalen. Hier sieht man in dem einen die Geschichten der Schyren, in dem andern Begebenheiten aus der Umgegend; in zwei andern die Thaten der Hohenstaufen und der Welfen. Nach Vollendung dieser Arbeiten wendete Lindenschmit sich zur Staffelei und wählte seine Stoffe großentheils aus der germanischen Vorzeit. Aus dieser Zeit ist seine „Schlacht auf dem Felde von Idisdavisus."**) Er folgte kurz darauf einem Rufe des Herzogs von Meiningen, in dessen Burg Altenstein bei Liebenstein er verschiedene Bilder malte und kehrte dann nach seiner Vaterstadt zurück, wo er im Jahr 1847 starb. Lindenschmit hatte gute Anlagen für die historische Darstellung, einen gesunden Sinn für die Wahrheit und eine besondere Vorliebe für die Kraft. Jede weichliche, sentimentale, oder auch nur vorgebliche Empfindung war ihm fremd und zuwider; ihn freute nur die energische That. Leider war er weder der Zeichnung, noch der technischen Ausführung Meister genug, um den trefflich gedachten Compositionen die gehörige Vollendung geben zu können.

3. Zeitr.

Bernhard Neher aus Biberach, geb. 1806, ging aus der Schule von Cornelius nach Rom, wo er sich durch ein Oelgemälde, die Erweckung des Jünglings von Nain, das in die königliche Sammlung nach Stuttgart kam, rühm-

Bernhard Neher.

*) Lithogr. von F. Hohe.

**) Lith. im Jahr 1839.

3. Zeitr. lich auszeichnete. Nach München zurückgekehrt malte er (unterstützt von dem Maler Kögel) den Einzug des Kaisers Ludwig nach dem Siege über Friedrich den Schönen von Oestreich bei Mühldorf (28. Oct. 1322) an dem wiederhergestellten Isarthor, durch welches einst der Siegeseinzug wirklich stattgefunden. Danach folgte er einem Rufe nach Weimar, um im dortigen Schloß die dem Andenken Goethe's und Schiller's gewidmeten Zimmer in Fresco auszumalen. Dann wurde er als Director der Kunstschule nach Leipzig, später nach Stuttgart berufen, wo er als Lehrer wie als Künstler, namentlich im Fach der Oelmalerei, ununterbrochen thätig ist. Wir werden ihm in „Stuttgart" und in „Weimar" wieder begegnen.

Eugen Neureuther. Eine ausgezeichnete Stelle unter den Schülern von Cornelius nimmt Eugen Neureuther, geb. zu München 1806, ein, und es wird gerechtfertigt erscheinen, wenn ich bei diesem eigenthümlichen Talent etwas ausführlicher bin, als ich es bei den meisten seiner Mitschüler gewesen. Seine Knabenjahre verlebte er in Bamberg, und hier wurde sein Kunstsinn sowohl in der Werkstatt seines Vaters, eines Landschaftsmalers, als vornehmlich durch das alterthümliche Aussehen der Stadt und viele seiner wie vom Zufall und augenblicklichen Bedürfniß aufgeführten Häusergruppen, sowie von der reizvollen Umgegend geweckt und zugleich in bestimmte Bahnen gelenkt. 1823 ging er nach München, wurde aber erst 1825 näher mit Cornelius bekannt. Unter den Arbeiten seiner Hand, die er ihm vorlegte, befand sich ein Blatt Blumen, nach der Natur gezeichnet, aber zum Ornament geordnet. Daran erkannte der Scharfblick des Meisters sogleich das eigenthümliche Talent des Künstlers und entschied über seine Laufbahn. Er nahm ihn als Gehülfen an für die Ornamente

und Arabesken bei den Frescomalereien in der Glyptothek, 3. Zeitr.
und hatte die Genugthuung zu sehen, daß Neureuther seine Aufgaben in Zeichnung und Malerei vollkommen löste, und daß unter seiner Hand die Formen der antiken Verzierungsweise von Neuem lebendig zu werden schienen, da er mit großer Festigkeit an seinem Grundsatz festhielt, kein blos conventionelles Ornament zu machen, sondern bei jedem auf den Naturtypus zurückzugehen und durch diesen sich belehren und bestimmen zu lassen.

So hatte er, wie einst Giovanni von Udine unter Rafael's Leitung, neue Kräfte geschöpft aus den Quellen antiker Kunst; zugleich aber war er durch seine Einkehr in der Natur auf die deutschen Meister des Fachs aufmerksam, und damit der eigenen und eigenthümlichen Bestimmung seines Talentes inne geworden: Dichtkunst und Malerei in Wort und Bild auf mannichfaltige Weise zu gemeinsamer Wirkung zu verbinden. Er sah nehmlich auf der k. Bibliothek zu München das seitdem hinlänglich bekannte Gebetbuch Kaiser Maximilians mit den Randzeichnungen Albrecht Dürer's und entschloß sich sogleich zu einem derartigen Versuch. Thema und Text gaben ihm das altdeutsche Volkslied von einem Ritter, der ein Mägdlein dahin bringt, daß sie in Verzweiflung ihr Kind und sich tödtet, und der am Doppelgrabe das eigene endlich sucht und findet. Die ganze Begebenheit von der ersten Bekanntschaft bis zum tragischen Ausgang geht auf Einem Blatte vor sich; Worte, Landschaft, Blumen und Verzierungen theilen und verbinden die Scenen. Der mit Glück betretene Weg führte zu den Volksliedern der Gegenwart und zwar der allernächsten im bayrischen Alpenland, dessen schöne, kräftige, gemüthvolle Bevölkerung mit ihren Schnitter-Tanzliedern („Schnadahupferln") voll naiver, schelmischer, inniger, ernster, über-

 haupt voll dichterischer Beziehungen, seiner Kunstweise den reichsten, anziehendsten Stoff darbot. So erschien von ihm eine Folgereihe von „Schnadahupferln" mit Randzeichnungen, in denen das reizende Gebirgsleben, in der Hütte, auf dem Felde, auf den Bergen, im Walde, die Pflanzen, Thiere, die Gegenden und ihre Bewohner aufs heiterste und treffendste geschildert waren. Diese Blätter wurden mit großem Beifall aufgenommen, so daß man von allen Seiten mehr verlangte. Der berühmte Reisende Martius übertrug ihm zwei Titelblätter zu seinem Werk über Brasilien, wobei ihm die tropische Pflanzenwelt und eine Fülle neuer Formen aufgeschlossen wurde, mit welchen seine lebendige Phantasie ein immer freieres Spiel zu spielen begann.

Nach einer Zwischenarbeit für die Arcaden des Hofgartens, in denen er mehre Trophäen in Fresco ausführte, gab er sich daran, Lieder und Balladen von Goethe mit Randzeichnungen zu verzieren und zu lithographieren. Cornelius drückte ihm seinen vollen Beifall aus und übernahm es, die Blätter selbst an Goethe zu schicken, der sie mit der ganzen Jugendlichkeit seines für das Schöne ewig offenen Geistes wohlwollend aufnahm und an Neureuther selbst schrieb:

„Ihre Blätter, mein Werthester, haben so viel Gutes, daß ich nicht anfangen will, davon zu reden, weil ich sonst nicht endigen würde. Sie haben dem lyrisch=epischen Charakter der Ballade einen glücklich bildlichen Ausdruck zu finden gewußt, der wie eine Art von Melodie jedes einzelne Gedicht auf die wundersamste Weise begleitet und durch eine ideelle Wirklichkeit der Einbildungskraft neue Richtungen eröffnet. Nur soviel sag' ich: vervielfältigen Sie ebenso geistreich und zart Ihre Zeichnungen im Steindruck und geben mir dadurch Gelegenheit, meinen Commentar beifällig zu erweitern. Mehr

aber noch bitt' ich: fahren Sie in diesen unerschöpflichen Man- 3. Zeitr.
nichfaltigkeiten fort, mit dem Dichter zu wetteifern, seine Absichten zu begünstigen, und ihn durch eine so treue Theilnahme zu erfreuen und zu belohnen. Ihre Zeichnungen kommen zurück, sobald ich sie dem vollständigen Weimarschen Kunstkreise, an welchem gegenwärtig noch einige Liebhaber fehlen, werde vorgelegt haben. Die beiden lithographierten Blätter behalte ich zurück, um zunächst über Ihr Talent und Vorhaben mich mit Durchreisenden und Einheimischen zu besprechen. Alle Förderniß Ihren schönen Bemühungen wünschend Weimar 23. Sept. 1828. Goethe."

Die unmittelbare Verbindung mit dem ersten lebenden Genius der Nation war für Neureuther von höchsterfreulicher Wirkung. Die nächste Folge Goethescher Lieder und Balladen mit seinen Randzeichnungen gehört zu den lieblichsten, schönsten und geistvollsten Arbeiten, deren deutsche Kunst sich rühmen kann, und es darf nicht unerwähnt bleiben, daß Goethe's Theilnahme und Freude sich nicht nur bis zum letzten Blatte treu blieb, sondern vielmehr von Blatt zu Blatt sich steigerte und zu einer wahrhaft innigen Zuneigung zu dem Künstler ward, die sich bis zu dem Bekenntniß steigerte: „In einer guten Stunde hoffe ich Ihnen das Zeugniß zu geben, daß Ihre Randzeichnungen mit unter diejenigen Ereignisse gehören, die mir eigentlich das Schicksal erfreulich machen, so hohe Jahre erreicht zu haben."

Nach Beendigung der Goetheschen Lieder, im Jahr 1830, ließ sich Neureuther durch die Cotta'sche Buchhandlung verleiten, nach Paris zu reisen und das Gedächtniß der Julius-Revolution in Randzeichnungen zur Marseillaise, Parisienne rc. zu fassen; eine in aller Weise verfehlte Unternehmung. Das Interesse für die Revolution war ihm von ver-

 schiedenen Seiten sogar übel gedeutet worden und selbst Goethe erklärte ihm: „daß ihn diese Reise nach Paris wirklich betrübt habe;“ und ließ seine Mißbilligung noch durch ein späteres Lob durchklingen, als Neureuther ihm sein Vorhaben mitgetheilt, Randzeichnungen zu den Dichtungen deutscher Classiker zu fertigen; worauf er ihm schrieb: „Mit viel Vergnügen, mein werthgeschätzter Herr, erfahre ich durch Ihren zutraulichen Brief, daß Sie sich wieder in Ihr eigenes Feld, in die vaterländische Concentration, Einheit und Einfalt zurückgezogen haben und sich auf diese Weise würdig beschäftigen.“

Im Neuen Königsbau malte Neureuther einen Fries mit Darstellungen aus Wieland's „Oberon“, und an den Wänden desselben Saales Verzierungen im pompejanischen Geschmack nach den Entwürfen von Leo v. Klenze.

Bedeutender indeß als diese und einige übrigens sehr schöne in Aquarell ausgeführte Arbeiten dieser Jahre ist ein großes für den Münchner Kunstverein radiertes Blatt: „das Dornröslein“ nach der Erzählung in Grimm's Volksmärchen. Er hatte längst schon das Bedürfniß empfunden, einmal so recht aus ganzer Seele die Laune walten zu lassen und nicht nur neben dem Dichter, sondern selbst als Dichter in Bildern zu sprechen. Die Gelegenheit war mit dem „Dornröslein“ geboten und da er auch den Werth der romantischen Architekturformen für seine Compositionen erkannt hatte, so machte er davon ausgedehnten und sehr schicklichen Gebrauch. Das Märchen erzählt, daß eine Königstochter, zufolge einer Weissagung bei ihrer Geburt, von der Spindel eines alten Weibes getroffen, in Schlaf verfiel und alles im Königsschloß und Hof mit ihr, und daß wilde Rosenhecken das Schloß umwucherten, durch welche durchzudringen viele Ritter vergeblich versucht, bis endlich ein Königssohn den Zauber gelöst. Neu-

reuther zeigt uns das Innere des Königsschlosses, König und Königin im Saale vorn in festem Schlaf, deßgleichen das Königskind; in Haus und Hof, in Küche und Keller, Alles in Schlaf versunken, und zwar der Knecht über dem Striegeln des Pferdes, die Magd über dem Rupfen der für die Küche bestimmten Tauben, ja der Koch über dem Bestrafen des Küchenjungen; selbst der Sperling auf dem Dache und der Kater auf dem Raubschlich zu dem Neste desselben; und oben im Thurm die alte Spinnerin, und ringsum die wuchernden Dornhecken mit den in ihren Dornen gefangenen Rittern; alles voll unerschöpflichen Humors und Witzes, voll Wahrheit, Schönheit und Mannichfaltigkeit.

3. Zeitr.

Nach Beendigung dieses Blattes 1837 machte Neureuther eine Reise nach Italien und hielt sich längere Zeit in Rom und dessen Umgebung auf. Von allen Reizen, welche die ewige Stadt ihm darbot, übte keiner eine so große Gewalt auf seine Phantasie, als die eigenthümliche Schönheit der römischen Villen und bald gestaltete sich ihm der Plan, diese Villen, ihre An- und Aussichten in Verbindung mit dem römischen Volksleben als ein selbstständiges Werk herauszugeben. Inzwischen ließ er sich zuerst durch buchhändlerische Aufträge davon abhalten und illustrierte für die Cotta'sche Handlung das Nibelungenlied, den Cid, Götz von Berlichingen u. m. a. Sodann radierte er für den Nürnberger Kunstverein ein großes Blatt zum Andenken an das Münchner Künstlerfest von 1840, in welchem die Zeit Dürer's gefeiert worden; für den Münchner Kunstverein aber 1845 das „Waldfräulein von Zedlitz", ein Blatt mit dessen mehr landschaftlicher Anordnung er nicht an die Vorzüge seines „Dornrösleins" reichte. Dagegen radierte er zu diesem ein vortreffliches Seitenstück, „Aschenputtel" nach

 Grimm's Volksmärchen, wo in und neben einem phantastischen, von wildem Gesträuch umrankten Schloß die Hauptscenen des Märchens vor sich gehen und die Hauptcharaktere, namentlich die drei Schwestern in den charakteristischsten Momenten gesehen werden.

Als die Bürger von Augsburg 1842 sich geeinigt hatten, dem (damaligen) Kronprinzen Maximilian einen Tafelaufsatz als Hochzeitsgeschenk zu verehren, wandten sie sich für den Entwurf dazu an Neureuther, der den Auftrag mit Freuden annahm. Dieß Werk, nach seiner Zeichnung und unter seiner Leitung modelliert, in Erz und Silber gegossen, ciseliert und theilweis vergoldet, ist ein Sinnbild der vom Kronprinzen neu aufgebauten Burg Hohenschwangau. Silberne Schwäne schwimmen in einem Becken, darein aus verborgenen Quellen lebendiges Wasser fließt; darunter ist eine Felsenhöhle mit Nixen und Gnomen in Waffengeschmeide und kecken Scherzen, darüber eine blumige Insel mit allerlei poetischen, auf Hohenschwangau bezüglichen Gestalten und eine Säule, die, von Schlingpflanzen umrankt, auf oberster Spitze einen gekrönten Schwan trägt.*)

Die Theilnahme für die künstlerische Ausbildung der Gewerke bewog ihn um jene Zeit, die Stelle eines artistischen Vorstandes der k. Porzellan-Manufactur anzunehmen und bis zum Jahr 1855 zu verwalten. Sehr groß ist die Zahl der von ihm für die Anstalt gefertigten Zeichnungen und Modelle von Gefäßen aller Art, vornehmlich von Bechern, Pokalen, Vasen, Kannen, Tassen u. a. Geschirr; reizend ist ein Salonbrunnen mit vielen Figuren und Verzierungen (im Besitz des Königs von Preußen); originell und geschmackvoll

---

*) Von ihm selbst radiert 1846.

Alles, was er dort geschaffen. Gleichzeitig unterstützte er mit seinen Entwürfen die Bestrebungen des Vereins zur Ausbildung der Gewerke in München. Der eigentlichen Kunst aber wieder zurückgegeben, folgt er seiner ursprünglichen Neigung, das Leben und seine mannichfachen Erscheinungen malerisch-dichtend zu heitern Bildern zusammen zu fassen und es gelingt ihm, selbst den sprödesten Stoff fügsam zu machen; wie er denn von der Krämer-Klettschen Maschinen-Fabrik in Nürnberg ein höchst anziehendes Phantasiegemälde zur allgemeinen deutschen Kunst-Ausstellung im Jahr 1858 geliefert. — Neureuther's Kunst hat die ausgebreitetste Nachahmung gefunden; die glücklichste durch Herwegen aus Cöln, Seitz aus München.

3. Zeitr.

Von spätern Schülern von Cornelius dürften noch seine Gehülfen bei der Ludwigskirche Erwähnung verdienen: Hellweger, Kranzberger, Schabet, Heiler, Halbreiter und Moralt, von denen indeß nur der letztere zu größerem Rufe gelangt, so daß ihm die Frescomalereien für die neuerbaute Domkirche von Gran in Ungarn übertragen worden. Von einem frühern Schüler von Cornelius, Max Seitz, wird später die Rede sein; ausführlich aber von dem bedeutendsten derselben, von Wilhelm Kaulbach.

Wir gehen nun zu dem zweiten Meister über, welcher mit Cornelius den Ruhm der neuen Münchner Schule gegründet, zu Julius Schnorr von Carolsfeld.

Julius Schnorr

Julius Schnorr.

kam 1827 nach München, als Professor der Akademie und um im Auftrag des Königs Ludwig eine Bilderfolge aus den Nibelungen in Fresco zu malen. Sein erstes Auftreten erregte unter uns eine freudige Theilnahme; auch hofften wir

 Alle von ihm zu lernen, da uns seine Geschicklichkeit im Zeichnen, sein Verstand und Geschmack in Behandlung von Waffen und Trachten vielfach gepriesen worden. Er gab sich uns ganz als Künstler, Mehren sogar ganz als ihres Gleichen. Aus jedem Worte sprach die Freude über das Aufblühen der Kunst in Deutschland, und über sein Glück unter uns zu sein, und mit uns ihr Gedeihen fördern zu helfen. Dabei war er noch ganz durchglüht von der Erinnerung an die in Rom glücklich durchlebten Jahre und von den belebenden Eindrücken dieser großen und herrlichen Welt. Klar im Denken, bestimmt im Ausdruck, dabei aufrichtig und wahr in jedem Wort riß er uns oft durch seine Reden hin und weckte und pflegte, wo sich ihm die Gelegenheit bot, die Flamme reiner Kunstbegeisterung und wirkte überall auf eine ernste, ehrenhafte Gesinnung hin. Ein abgesagter Feind alles leeren Scheines, aller nur auf Sinnenbestechung berechneten Aeußerlichkeiten, warnte er nachdrücklich fort und fort vor der bloßen Aneignung technischer Geschicklichkeiten und eines einnehmenden malerischen Vortrags, und suchte in Jedem die Ueberzeugung zu begründen, daß im Künstler und im Kunstwerk nur das Werth habe, was sich auf naturgemäße Weise, von innen heraus, nach und nach bis zur höchsten Vollendung entwickele, und daß man somit nicht zum Maler werde, wenn man malen gelernt, sondern wenn man etwas zu Stande gebracht habe, das sich der Mühe verlohne, gemalt zu werden, und daß ein nur auf Pinsel und Palette eingeschulter Künstler nichts sei, als ein wurzelloser Stock, an den man grüne Blätter gebunden, um ihm ein Frühlings-Aussehen zu geben.

So gewann er bald Vieler Achtung und Zuneigung, und manche der neuen Ankömmlinge schlossen sich unmittelbar

an ihn als ihren Meister an und er widmete sich ihnen mit
Hingebung, Treue und nachhaltiger Freundschaft.

Er begann alsbald seine Bearbeitung des Nibelungenliedes, wofür ihm fünf Sääle im Erdgeschoß des Neuen Königsbaues angewiesen waren, und widmete derselben ein tiefes, eingehendes Studium; und indem er seine Aufgabe in ihrer Totalität zu erfassen suchte, kam er auf eine naturgemäße Gliederung des Gedichts nach seinen drei Hauptepochen, beschränkte sich aber nicht auf dieses allein, sondern griff zurück in die Sage, aus der es hervorgegangen, und in die „Klage", die ihm gefolgt, und fand in einer Folge von einleitenden Gemälden ein Mittel, den Beschauer in die Stimmung des Gedichts und seiner Ereignisse einzuführen; endlich ließ er sich es nicht entgehen, auch in reichlich angebrachten Verzierungen den Charakter einer jeden Abtheilung stärker auszuprägen. So fügten sich seine Conception und die Anweisung auf fünf Räume ungezwungen in einander.

Im ersten Saal über dem Eingang sitzt der Dichter zwischen „Märe und Sage", als den beiden Quellen seines Liedes. Alsdann folgen an den Wänden paar- oder mehrweis zusammengestellt die Hauptcharaktere des Nibelungenliedes in bezeichnender Stellung und Haltung; über dem Fenster, Hagen und die Donaunixen, womit der Blick auf die verhängnißvolle Zukunft und den Ausgang des Gedichts gelenkt wird; an der Decke aber sind in vier kleinen Bildchen die Hauptmomente des ersten und des zweiten Theiles angedeutet: Kriemhildens und Brunhildens Zank um den Vorrang bei dem Kirchgang und Siegfried's Tod, Kriemhildens Tod und Etzel's Klage. — In dem nun folgenden Festsaal sind oben an der Wand die bedeutendsten Erlebnisse Siegfried's zusammen-

gefaßt, denen sodann an den großen Wandflächen die siegreiche Rückkehr aus dem Sachsenkriege und Brunhildens Ankunft in Worms sich anschließen, als die beiden Begebenheiten, durch welche sich Gunther zum Dank gegen Siegfried verpflichtet fühlte. Darauf die Vermählung Siegfried's mit Kriemhilden, von welcher der Saal den Namen des „Saales der Hochzeit" erhalten, und die folgenschwere, vertrauliche Mittheilung an Kriemhilden von dem in Gunther's Hochzeitsnacht von Siegfried eroberten Gürtel der Brunhilde. — Im „Saale des Verraths" sieht man an der Decke Kriemhildens ahnungsvollen Traum; dann ober den Wänden Gnomen mit dem Nibelungen-Schatz und wiederum eine Reihe Bilder aus Siegfried's Leben; dann an den Wänden den Zank der Königinnen vor der Münsterthür; die meuchlerische Ermordung Siegfried's auf der Jagd im Spessart, durch Hagen; Kriemhilde wie sie auf dem Gang zur Frühmesse den vor ihre Thüre gelegten Leichnam ihres Gatten findet, und zuletzt wie sie über dessen frisch blutenden Wunden Hagen als Mörder anklagt. — Der durch Kriemhildens Rache herbeigeführte Untergang der Helden ist der Inhalt der Gemälde des vierten Saales. An der Decke sieht man wieder die prophetischen Meerweiber; zwischen Decke und Wänden einzelne Scenen, durch welche die letzte Katastrophe eingeleitet wird; und an den Wänden Kriemhild, wie sie Volker und Hagen wegen ihres Verraths an Siegfried zur Rede stellt; dann den großen Kampf an der brennenden Palasttreppe; Hagen, von Dietrich überwunden und endlich Kriemhildens Tod durch das Schwert Hildebrands, nachdem sie an Gunther und Hagen ihre Rache gesättigt. — Im letzten Saal soll die „Klage" folgen, und dargestellt werden, wie man die Todten aus dem Saal schafft und betrauert; wie die Boten mit den Waffen der Gefallenen

davon ziehen, und wie Bischof Pilgrim die Geschichten sich erzählen und Todtenmessen singen läßt.*) 3. Beitr.

Schnorr hatte sich, wie wir wissen, in den vorhergehenden Jahren, ausschließlich mit Ariosto's „Rasendem Roland" beschäftigt. Kein Wunder, daß der Eindruck dieses Gedichts sich nicht mit Einem Male verwischen ließ, und daß Angelica und Medor, Rodomonte und Marfisa auf die Heldengestalten der Nibelungen einige Nachwirkung äußerten. Nach und nach aber verließ Schnorr diesen Ton der spätern, fast modernen Romantik, und erreichte im „Saal der Rache," namentlich in dem Gemälde vom Untergang Gunther's, Hagen's und Kriemhildens ganz das erschütternde Pathos des Gedichts.

In der Behandlung von Waffen, Trachten und Architektur behauptete Schnorr seinen Ruf; in der Zeichnung vornehmlich der Körpertheile vermißt man die dem großen Styl so wohlthuende Lebendigkeit, Feinheit und Schönheit; aber Mienen und Gestalten sind von sprechendem Ausdruck; die Farbe ist wohl etwas trocken und trüb, aber dennoch macht das Ganze eine große, ergreifende Gesammtwirkung.

Gleichzeitig war Schnorr in Anspruch genommen worden für die Ausschmückung eines obern Saales (des Service-Zimmers des Königs) im Neuen Königsbau, um dafür eine Folge von Compositionen nach den Hymnen des Homer zu zeichnen, deren Ausführung andern Händen anvertraut wurde. An die Decke wurden die Gottheiten einzeln in Medaillons gemalt, denen die Hymnen gewidmet sind; am Fries und an den Wänden folgten die verschiedenen Mythen der Aphrodite, Demeter, des Apollo und des Hermes; eine

*) Seit Jahren ruht die Arbeit, ohne daß von einer Vollendung in der Zukunft die Rede ist.

3. Zeitr. Arbeit, in welcher sich Schnorr schwerlich ganz heimisch gefühlt.

Aber eine viel bedeutendere Störung seiner Thätigkeit in den Nibelungensäälen erfuhr er durch einen neuen viel umfassenden Auftrag des Königs Ludwig. In rastlosem Kunsteifer hatte dieser Fürst unmittelbar nach Beendigung des Königsbaues einen neuen nur für Festlichkeiten bestimmten Schloß-Anbau begonnen (den „Saalbau"). Im obern Stockwerk desselben sollten in drei Säälen die Geschichten Carls des Großen, Friedrichs Barbarossa, und Rudolfs von Habsburg bildlich dargestellt werden und Schnorr ward berufen, die Cartons zu sämmtlichen Bildern zu zeichnen, die Gemälde aber (soweit er selbst verhindert sein würde) durch seine Schüler ausführen zu lassen; was denn — da die Arbeit sehr rasch gefördert werden mußte — die Folge hatte, daß er von allen nur zwei, obendrein kleinere Bilder selbst gemalt.

Hier dürfte es am Ort sein, einen Umstand zur Sprache zu bringen, der auf die Entwickelung der Kunst in München offenbar nachtheilig eingewirkt hat. Wie erklärlich und verzeihlich auch bei dem königlichen Schutzherrn der Kunst der Wunsch ist, von den von ihm bevorzugten Künstlern so viel Productionen zu haben, als immer möglich, so ist doch bekannt, daß jeder Künstler eine etwas mehr oder minder beschränkte Sphäre hat; ferner daß zur ruhigen und vollendeten Durchbildung Zeit gehört, und daß, wenn diese nicht gewährt wird, der Beistand anderer Künstler angerufen werden muß. Die natürliche Folge davon ist, daß eine Anzahl Künstler in einer bloßen Gehülfs-Thätigkeit aufgehen, und damit die Gelegenheit zu selbstständiger Entwickelung versäumen, um die es doch dem Einzelnen, der sich der Kunst widmet, allein zu thun

ist. Sichtlich geht damit das individuelle Leben, das dem Kunstwerk wie dem Künstler allein Werth und Befriedigung bringt, verloren; statt eigenthümlicher, gründlich durchdachter, mit der Liebe des Erzeugers ausgeführter Kunstschöpfungen werden Mischlinge hervorgebracht, die Kunstthätigkeit wird zur Fabrikthätigkeit herabgestimmt und eine große Anzahl von Talenten, die mit den gestellten Aufgaben in eigener Hand zu tüchtigen Künstlern sich hätten entwickeln können, sind bloße Arbeiter geworden, und waren nach beendigter Arbeit fertig. Es ist leicht einzusehen, daß große Gesammtwerke, namentlich wo ein einheitlicher Gesammteindruck schon durch die Architektur geboten ist, wie die Bilder der Glyptothek, der Ludwigskirche rc., die Nibelungen rc. von Einem Meister herrühren müssen, und daß er sich fremder Hülfe zur Ausführung bedienen muß; aber es sollte das System soviel als möglich beschränkt, statt über Gebühr ausgedehnt werden. So kann es durchaus nicht als der Kunst förderlich angesehen werden, daß im Neuen Königsbau die Compositionen zu den homerischen Hymnen an Schnorr, zu dem Theokrit an H. Heß, zu Orpheus, Hesiodus, Pindar, Aeschylus, Sophokles und Aristophanes, ja im Saalbau zur ganzen Odyssee an Schwanthaler übertragen wurden, die Ausführung aber in viele sehr verschiedene Hände kam, da jene die ihrigen nicht frei hatten. Selbst Cornelius trat auf überraschende, fast verletzende Weise in dieß System ein, indem er nicht allein die verschiedenen Cartons von Verschiedenen zeichnen ließ, sondern sie auch noch für die Ausführung umtauschte, daß Einer den Carton des Andern, nicht den eigenen, auszuführen bekam. Die ausgedehnteste Anwendung aber erhielt das System in den Kaisersäälen des Saalbaues. Hier wurden nach den Cartons von Schnorr die Bilder in Harzfarben ausgeführt von Jäger, Gießmann, Strähuber und Palme.

3. Zeitr.

Sei es, daß diese Scheidung von Erfindung und Ausführung der künstlerischen Natur Schnorrs nicht entsprochen, sei es, daß er nur ungern von den Nibelungen sich losriß, in die er sich mit ganzer Seele eingelebt; sei es auch, daß die weltliche Geschichte nicht das Feld ist, auf welchem sich seine Phantasie mit entschiedenem Glück bewegt: unleugbar sind die Compositionen zu den Kaisersäälen, vieler Schönheiten ungeachtet, unter seinen Werken nicht obenan zu stellen.

Saal Carls d. Großen.

Im Saale Carls des Großen sind im obern Fries zwölf Bilder mit Begebenheiten aus seinem Leben; sechs große Wandgemälde enthalten größere Ereignisse: wie er als Knabe in St. Denys im Beisein seines Vaters Pipin von Stephan II. zum künftigen König der Franken geweiht wird; wie er mit der Eroberung Pavia's dem Langobardenreiche ein Ende macht, eine ausdrucksvolle, schön und klar geordnete Composition; seinen Sieg bei Fritzlar über die Sachsen, wobei — nicht ganz übereinstimmend mit dem Ton der Geschichts-Erzählung — Engel die Flammen der brennenden Stadt von der Kirche abhalten; seine christliche Mission nach Besiegung der Sachsen; das Concilium zu Frankfurt, auf welchem er das Verhältniß der Kunst zur Kirche feststellen ließ; seine Kaiserkrönung in Rom; sodann noch seine Freunde Alcuin, Arno und Eginhardt, und seine Bemühungen um Wissenschaft und Unterricht, um Poesie, Musik und die bildenden Künste.

Barbarossa-Saal.

— Im Saale des Barbarossa sieht man: wie dieser in Frankfurt zum deutschen Kaiser ausgerufen wird, wie er in das eroberte Mailand einzieht, wie er mit Papst Alexander III. zu Venedig Friede schließt, und wie er ein großes Volksfest zu Mainz feiert, bei welchem der Dichter des Nibelungenliedes durch ihn den Ehrenkranz empfängt, ein Bild von recht festlichem Charakter, aber nicht ohne Hinneigung zu gemachten

Stellungen. In diesem Saale überhaupt neigt Schnorr ein wenig nach der Auffassungsweise der spätern Venetianer, die auch freigebig sind mit nicht richtig, oder nicht hinlänglich motivierten Nebenfiguren. Dieß gilt aber nicht von der Schlacht von Iconium, einem Bilde voll Feuer und Leben, auf welchem namentlich Barbarossa's Gedanke, Gott allein den Sieg anheim zu stellen, auf kühne und glückliche Weise ausgesprochen ist, indem er den Helden seinem Heere voran mit offenen Armen in den Feind sprengen läßt. Weniger glücklich dagegen ist des Kaisers Tod im Flusse bei Seleucia, wobei eine Statistenfigur links im Vorgrund das Augenmerk vornehmlich in Anspruch nimmt. Noch folgen die Achtserklärung Heinrichs des Löwen, und die Belehnung Otto's von Wittelsbach mit Bayern; und einige Allegorien und kleine Begebenheiten. — Im Saale des Rudolf von Habsburg malte Schnorr selbst dessen demüthig frommes Benehmen gegen den Priester, den er auf seinem Pferd durch einen Bach reiten ließ; dann wie ihm die Erwählung zum Kaiser berichtet wird; von Andern wurden nach seinen Cartons ausgeführt: die Schlacht gegen Ottokar und die Einsetzung des Landfriedens; letztere eine sehr vorzügliche Composition, über welche auch Cornelius gern mit großem Lobe sprach. Unter einer Eiche sitzt der Kaiser zu Gericht; die widerspenstigen, räuberischen Ritter werden gefesselt vor= und verurtheilt abgeführt; Wittwen und Waisen und ruhigen Bürgern wird Schutz und Beistand zugesichert, die Raubschlösser werden zerstört.

3. Beitr.

Habsburg-Saal.

Nach Beendigung dieser Arbeiten*) kehrte Schnorr zu den Nibelungen zurück, aber nur auf kurze Zeit und bald auch nur noch als Gast in München. Nachdem Cornelius seine

*) Deren viele in großen Blättern als Kupferstich erschienen.

3. Zeitr. Stellung als oberster Leiter der Akademie aufgegeben, war man wohl allgemein berechtigt anzunehmen, daß ihm Schnorr, als der bedeutendste nach ihm an der Akademie, ausgezeichnet durch seine umfassende Bildung und seinen praktischen Verstand, durch sein Lehrtalent und seine gewissenhafte Hingebung an junge Leute, die Alle in ihm ihren väterlichen Freund und Führer ehrten und liebten, im Amte folgen werde. Es kam anders. Director wurde der Architekt Gärtner, womit — bei dessen ausgedehnter Bauthätigkeit und weniger umfassenden allgemeinen Kunstbildung — die Stelle ihre bisherige Bedeutung verlor. Schnorr erhielt einen Ruf nach Dresden, wo man für ihn die Stelle eines Directors der Gemälde-Galerie und eines Professors an der Akademie zu einer einzigen vereinigt hatte, und nahm ihn an. Noch einige Jahre kehrte er im Sommer zurück, die Nibelungen-Sääle zu vollenden; wurde aber bald erst durch ein Augenleiden, dann durch den Thronwechsel in Bayern verhindert, das Werk ganz zu Ende zu führen.

Von seiner künstlerischen Thätigkeit in Dresden wird später die Rede sein.

Sein Einfluß auf jüngere Künstler war sehr bedeutend. Von denen, die sich besonders an ihn als ihren Meister anschlossen, nenne ich: Franz Schubert aus Dessau, geb. 1807, der in München die wunderbare Speisung des Volks durch Christus als Carton ausführte, 1834 nach Rom ging, dort Jacob und Rahel am Brunnen, und ein großes Bild: die Parabel von dem Gastmahl des reichen Mannes, endlich noch die Manna-Speisung der Israeliten in der Wüste malte. Er ging dann nach Dessau und Berlin, wo er abwechselnd sich aufhält und malte u. A. das Urtheil Salomonis für das Ständehaus seiner Vaterstadt. — Gustav Jäger aus Leip-

Franz Schubert.

Gustav Jäger.

zig, geb. 1808, kam um 1830 nach München, und bekundete sich sogleich als ein bedeutendes Talent mit weit fortgeschrittener Vorbildung. Eines der ersten Gemälde, womit er (auf der Kunstausstellung von 1835) aus seiner bescheidenen Stille hervortrat, war das Gebet Mosis während der Schlacht der Amalekiter, ein mit großer Einsicht in die Gesetze der Kunst componiertes, von gesundem Gefühl durchdrungenes und in Farbe und Zeichnung meisterhaft ausgeführtes Bild, an welchem noch besonders der Umstand auffiel, daß es völlig unabhängig von den Formen, den Farben und der Behandlungsweise Schnorr's geblieben. Die gleiche Kraft der Eigenthümlichkeit bewährte Jäger in einer Folge von Compositionen, die er zu einer Bilderbibel zeichnete, welche im Cotta'schen Verlag erschien. Sie wurde aber auf eine harte Probe gestellt, als er von seinem Meister erkoren wurde, nach dessen Cartons die Kaisergeschichten im Saalbau malen zu helfen und somit auf eine Reihe von Jahren auf jede künstlerische Selbstthätigkeit zu verzichten. Ohne Frage hat er sich dort als tüchtigen Arbeiter und guten Coloristen ausgebildet; was dabei inzwischen verloren gegangen, wissen wir nicht; wohl aber, daß er, als er kurz darauf von Leipzig, wo er Director der Kunstschule geworden, nach Weimar berufen wurde, das „Herderzimmer" im großherzoglichen Schloß auszumalen, dieser Aufgabe auf das genügendste entsprach.

3. Zeitr.

Die ihm angewiesenen Räume beschränken sich auf ein 4½ F. hohes ringsumlaufendes Fries, davon jede der vier Seiten in drei Felder getheilt wurde, allerdings eine Spanne gegen das weite Feld des Denkens, Dichtens und Handelns, auf welchem sich Herder bewegte. Dennoch wußte Jäger ein Gesammtbild aufzustellen, in welchem man wenig wesentliche Züge vermissen wird. Dem Mittelbild jeder Wand gab er

3 Zeitr. einen allegorischen Inhalt und gewann damit das Mittel zur Bezeichnung der verschiedenen Richtungen von Herder's literarischer Thätigkeit nach Griechenland und dem Orient, nach Dichtkunst und Geschichte, nach Sage und Legende, und nach Theologie und Humanität. Neben die griechische Athene und den ägyptischen Harpokrates malte er den „Schwan des Paradieses" und „Homer, den Günstling der Zeit." Neben Poesie und Geschichte malte er zwei Bilder aus dem Cid; neben Sage und Legende „die Fremdlinge" und das Bild der Andacht; neben Theologie und Humanität den „barmherzigen Samariter" und die „Transfiguration." Der Eindruck, den diese Gemälde machen, ist durchaus edel und wohlthuend; sie entsprechen ganz dem klaren, milden, allem äußerlichen Schein abholden, in Empfindung und Ausdruck wahrhaftigen Geiste Herder's. Große Einfachheit der Compositionen zeichnet sie aus, klare und geschlossene Anordnung, Schönheit der Formen, und in den Bewegungen ein sehr gehaltenes Maß. Die Färbung ist licht und leicht und harmonisch, ohne stark wirkende Farben und Gegensätze, ohne Manier, aber auch ohne die Absicht der Nachahmung. Die Modellierung ist gleichfalls nicht auf den Effect des täuschenden Hervortretens berechnet, mehr im Sinne des Basreliefs, als des Hochreliefs, wie es für den Fries sich schickt. Sollte man aber die Bilder bezeichnen, denen vor den andern der Preis zuzuerkennen wäre, so würde ich „Poesie und Geschichte" nennen, und „das Bild der Andacht," den griechischen christlichen Maler Sophronios, dem die heilige Jungfrau erscheint, weil er ihr Ideal vergebens in der antiken Kunst gesucht.

Eine spätere Arbeit Jäger's, „die Fußwaschung der Sünderin" war auf der allgemeinen deutschen Kunstausstel-

lung in München 1858. Was sich mit einem so oft behan- 3. Zeitr.
delten Gegenstand anfangen läßt, um das Gemüth dennoch zu ergreifen, die Sinne zu fesseln, das hat er in diesem Bilde erwiesen. Hier ist die ganze Kraft der Unmittelbarkeit vereinigt mit dem Walten der strengen Kunstgesetze; große Vollendung in der technischen Behandlung, aber größere des Gedankens, der Empfindung, der Charakterschilderung. Schuldbewußtsein und Reue in der Magdalena sind aufs sprechendste ausgedrückt, wie sie sich rücksichtlos an den Boden geworfen und des Heilandes Füße mit ihren Thränen netzt; ebenso wahr ist die tiefe Gemüthsbewegung Christi geschildert, der noch schwankt, ob er die Unglückliche aufheben, oder vorher ihren Schmerz ausweinen lassen soll, jedenfalls aber in seinen Mienen und den sanft sich senkenden Händen Milde und Trost bereit hält. Nicht minder treffend sind die drei Pharisäer gezeichnet, mit denen Christus zu Tisch sitzt. Während der erste überrascht zu fragen scheint: „Was will das Weib hier?“ und des zweiten Erstaunen in Theilnahme übergehen will, entsetzt sich der dritte bei der Vorstellung, daß Christus Sünden vergeben will.

Gießmann. Gießmann bethätigte sein vorzügliches Talent für die Ausführung vornehmlich in zwei Bildern des Saalbaues, der Schlacht bei Iconium und der Einsetzung des Landfriedens. Allein seine Laufbahn war kurz; er starb nicht lange nach Beendigung dieser Arbeiten, nachdem er in trauriges Siechthum verfallen.

A. Strähuber. Al. Strähuber aus Mondsee im Salzkammergut, geb. 1814, ist ein höchst ausgezeichnetes Zeichnertalent. Die Sicherheit seiner Hand und die Bestimmtheit seines Strichs erinnern an die Arbeiten alter Meister; auch in der Arabeske zeichnet er sich vortheilhaft aus. In der v. e. Cotta'schen

3. Zeitr. Bilderbibel finden sich viele Compositionen von ihm, bei denen er aber von einer wohl motivierten Lebendigkeit der Darstellung allmählich in unruhige, übertriebene Bewegungen und Stellungen verfallen.

Augustin Palme. Augustin Palme aus Rochlitz in Böhmen, geb. 1809, hat sich ganz der katholisch-kirchlichen Kunst gewidmet. Eine große Sanftheit des Gemüths, unbedingte Gläubigkeit und ein frommer Sinn beleben seine Bilder, die meistentheils in Oel ausgeführt, ihre Bestimmung über Altären in Kloster- und Dorfkirchen gefunden; namentlich besitzt das Kloster St. Florian in Oberöstreich eine Anzahl Altargemälde von ihm. Eine größere Arbeit hat er in Vierzehnheiligen in Franken ausgeführt, wo er die Wallfahrtskirche ganz in Fresco ausgemalt, mit der Legende von der Entstehung der Kirche und religiösen Darstellungen allgemeinen Inhalts. Ueberall begegnen wir in seinen Werken einem milden Künstlergeist, ohne Stärke allerdings und Eigenthümlichkeit der Gedanken und Formen, aber voll Gemüth, Schönheit des Ausdrucks und besonderer Anmuth der Farbe.

Außer diesen schlossen sich noch besonders an Schnorr an: Streidel aus Murnau, gest. zu Augsburg 1830, und Schneider u. A. L. Schulz aus Wien, wo er noch thätig ist; ferner Schneider aus Gotha und G. König aus Koburg. Schneider, der mit einer trefflichen Composition aus dem Bauernkrieg, einem Bilde voll Feuer und Phantasie, seine Laufbahn in München begann, wandte sich später — nicht zu seinem Vortheil — nach Antwerpen, um die belgische Malweise sich anzueignen, und kehrte dann nach seiner Vaterstadt zurück.

Gustav König. G. König, geb. 1807, fand nach kurzem Suchen das Gebiet, auf dem er nicht nur viel, sondern mehr als jeder Andere, wo nicht Alles zu sagen hat: er hat Luther's Leben

in Bildern*) herausgegeben. Man kann ohne Uebertreibung sagen, daß etwas Aehnliches nicht existiert. König hat nicht nur die Hauptpunkte aus dem Leben des großen Reformators mit richtigem Blick herausgefunden, so daß es sich mit Nothwendigkeit vor unsern Augen entwickelt und vollendet, sondern er hat sich auch in den Charakter Luther's, in seine Seele, seine Denkweise, ebenso in seine Zustände und Erfahrungen, aber auch in die ganze Zeit der Reformation so eingelebt, daß wir wirklich in sie und zu ihm uns versetzt finden, wir mögen nun den Knaben Martin heiter in die Schule gehen, im Kloster um seine Seligkeit ringen, einen ersten Lichtstrahl aus der Bibel, einen Trost auf dem Krankenbett durch seinen alten Beichtvater empfangen sehen; wir mögen ihn nach Rom, nach Wittenberg, nach Worms, nach der Wartburg begleiten, oder an seinem Kampf wider Eck und Tetzel, oder wider die aufrührerischen Bauern Theil nehmen. Auf der Kanzel, vor dem Altar, in der Kinderschule, vor Studenten und vor Doctoren, neben Fürsten und Großen, am Krankenlager des Freundes, in der Werkstatt des Künstlers, als Wahrer wider Gewaltthat, als Tröster der Sterbenden, im heitern, glücklichen Familienkreise, neben der Leiche der geliebten Tochter und bei seinem eigenen Scheiden aus dem Leben — überall sind wir ganz bei ihm in diesen Bildern. Und doch ist es nicht etwa die materielle Wahrheit der Erscheinungen (die allerdings nirgends verletzt ist), sondern der geistige Gehalt des Lebens, die innere, aus allen Zügen und Aeußerungen sprechende Wahrheit, durch welche diese Zeichnungen ihre anregende,

*) Dr. Martin Luther, der deutsche Reformator, in bildlichen Darstellungen von G. König, in geschichtlichen Umrissen von H. Gelzer. Hamburg, Rud. Besser. 1847.

rührende und erfreuende Wirkung auf das Gemüth und die Sinne hervorbringen.

Nach Beendigung dieser Arbeit machte König Randverzierungen zu Luther's geistlichen Gesängen, und damit den Uebergang zu religiösen Darstellungen, denen er sich sodann ausschließlich, und zwar in einer durchaus eigenthümlichen Richtung widmete. Durch das Studium der Schriften Luther's hatte sich eine strenggläubige, theologische Anschauungsweise in ihm gebildet, die bei ihm, vornehmlich durch die Verbindung von alt- und neutestamentlichen Stellen die Gestalt einer hermeneutischen Dichtung annahm. Er machte Zeichnungen zu den Psalmen Davids und schilderte in einer Bilderfolge das Leben dieses königlichen Sängers und Propheten. Die Bilderfolge aus dem Leben David's führte König im Auftrag des Königs von Preußen, die Psalmen für eine edle Kunstfreundin in München aus. Der Stoff zu beiden Aufgaben kann als beinahe unberührt gelten; König hat es durch die Auffassung verstanden, ihn möglichst ergiebig zu machen.

Als König dieß Werk begann, sprach einer unserer berühmten Geschichtschreiber gegen ihn die Erwartung aus: „er werde seine Darstellungen doch recht genau historisch machen;" worauf ihm König erwiderte: „Freilich! und zwar ganz nach der Bibel; wie ich bei Bildern aus dem trojanischen Kriege mich ganz nach Homer richten würde." Das war freilich nicht was der Historiker wollte. Das Historische aber in der Kunst ist ein Anderes, als das Historische des Historikers. Die „historische Kunst" hat es nicht mit dem Gegenstand zu thun, wie er in Wirklichkeit gewesen, sondern mit seiner Gestaltung im Bewußtsein der Menschen und Zeiten; denn nur hierin ist, im Gegensatz gegen die momentane Erscheinung,

die allgemeine, bleibende d. h. geschichtliche Bedeutung desselben niedergelegt. Möglich z. B. daß Rembrandt sein neugebornes Christuskind mit sammt der armen Zimmermanns-Verlobten und dem Eselsstall, recht im Sinne des Historikers dargestellt; historisch aber wäre doch sein Bild nur, wenn er uns in dem Kinde das Fleisch gewordene Wort, über ihm Freude und Jubel in der Höhe, und neben ihm Frieden auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen gezeigt hätte. So sehen Achilleus und Helena des Historikers gewiß anders aus, als die historische Kunst sie gebildet; und so wird es auch dem König David König's ergehen!

Das Geschlechtsregister Christi, wie es uns durch den Evangelisten Matthäus im ersten Capitel überliefert worden, leitet durch Joseph, „den Mann Mariä", bis zu David hinauf, so daß Christus (im ersten Vers) „ein Sohn David's" genannt werden konnte. Vielfältig wiederholt sich diese Bezeichnung im Neuen Testament, und Christus selbst macht bei bedeutungsvollen Anlässen Gebrauch davon. Die Bezugnahmen des Neuen Testaments auf das Alte wurden für die alte Theologie die ganz natürliche Veranlassung, im Alten Testament Vorausbeziehungen auf das Neue zu erkennen, und durch die enge Verbindung von beiden ein festes System von Prophezeihungen und Erfüllungen zu gründen, in welchem die Dogmatik eine ihrer Hauptstützen hat. Auf dichterische und künstlerische Darstellung übt dieses System mit seiner unerschöpflichen Symbolik eine immer neubelebende Kraft, bei welcher es vornehmlich auf einen in großen Zügen sich haltenden Gebrauch ankommt, da eine bis in Kleinigkeiten durchgeführte Bilderssprache ermüdet, und als geschmackswidrig verletzt.

König hat seinen Standpunkt inmitten dieser Symbolik

3. Zeitr. gewählt; er hält sich an die großen und bedeutsamen Momente der Geschichte, wie sie das Alte Testament erzählt und wie sie in später Zeit in mehr oder minder klaren Anklängen wieder ins Bewußtsein treten; und wenn er der Phantasie erlaubt, auch in kleinen Anspielungen sich zu ergehen, so weiß er für diese ein so passendes Plätzchen zu finden, und drängt sich damit so wenig vor, daß man sie in der leichten Schmuck-Umgebung erst suchen muß, wenn man ihrer Mitwirkung inne werden will.

Für die Bilderfolge aus David's Leben hat König zwölf Blätter bestimmt. Die äußere Anordnung theilt jedes Blatt in ein viereckte Hauptbild, ein Halbrundbild darüber und in zwei Zwickelbilder neben diesem zur Ausgleichung des Vierecks. Der Blätter- und Ornament-Rahmen gestaltet sich immer neu nach dem Inhalt des Bildes, da ein jedes eine in sich abgeschlossene Periode aus David's Leben enthält. Das erste Bild schildert die Zeit der Salbung David's. Oben: Samuel in tiefer Trauer über Saul, der von Gott verworfen worden; Jehovah über ihm, mit der Aufforderung seiner Trauer zu entsagen und den Sohn Isai's zum Könige zu salben. Im Zwickelbilde links: Saul von seinem bösen Geiste beunruhigt; rechts David, dem ein Engel das Saitenspiel lehrt. Im Hauptbild: die Salbung des Hirtensohnes David, dem — in Anspielung auf den „guten Hirten" des Neuen Testamentes — seine Heerde folgt, und über den der greise Vater segnend die Hand ausstreckt. — Das zweite Blatt enthält David's Sieg über Goliath. Das Bild vom guten Hirten wird festgehalten: während die andern Hirten aus Furcht vor der Schaar herannahender Feinde die Flucht ergreifen, wendet sich David an Saul mit der Bitte, die Herausforderung des Riesenphilisters annehmen und den Kampf mit ihm bestehen zu dür-

fen. Rechts: Kampf mit Goliath; links: Kampf mit dem finstern Geiste Saul's, dort mit Hülfe der Schleuder, hier der Harfe. Auf dem Hauptbild David als Sieger Goliath's, dessen abgeschlagenes Haupt er emporhebt. Im Hintergrunde rechts Flucht der Philister, links Dankgebet der Israeliten. — Die beiden nächstfolgenden Blätter enthalten die Leidensgeschichte David's in seinem Verhältniß zu Saul. Auf dem Hauptbild des dritten Blattes: David's Heimkehr nach der Besiegung Goliath's. Bei dem Lobgesang der Frauen, die den Sieger zum Schlosse geleiten, erwacht durch Abner aufgestachelt der Argwohn Saul's, der ihn von seinen Kindern und seinen Feldherrn umgeben, auf dem Throne sitzend, erwartet. Im Vordergrunde, und getrennt von der ebengenannten Gruppe, stehen David und Jonathan und tauschen zum Zeichen der Freundschaft ihre Waffen gegen einander aus. Michal, des Königs Tochter, steht hinter dem väterlichen Thron und läßt ihre Blicke mit Wohlgefallen auf dem Heldenjüngling von niederer Herkunft ruhen; und so sehen wir ihn nach seiner ersten Großthat im Hause des Königs zugleich von Haß und Furcht gemieden und von Freundschaft und Liebe angezogen. Darüber: Saul's tödtlicher Haß wider David, der arglos vor ihm auf der Harfe spielt und von dem in voller Wuth nach ihm geschleuderten Speer durchbohrt worden wäre, hätte nicht ein Engel das tödtliche Geschoß abgelenkt. Links: Michal hilft David zur Flucht; rechts Jonathan nimmt Abschied von ihm. — Auf dem vierten Blatt (oben) ist David bei Abimelech, dem Priester, von welchem er zur Stillung seines Hungers die Schaubrote aus der Stiftshütte, und zu seiner Sicherheit, Goliath's daselbst aufbewahrtes Schwert erhält. Im Hauptbild wird David im Zustand der Raserei vor den Philisterfürsten Achis geführt: im Gegen=

3. Zeinsatz zu dem Hauptbild des vorigen Blattes, da er für Un- und Kleinmuth mit Tollheit bestraft wurde. In den Zwickelbildern aber die Thaten des Edelmuthes des Verfolgten, indem er einmal von Saul den Zipfel des Gewandes, ein andermal Speer und Becher Saul's nimmt, statt des in seine Gewalt gegebenen Lebens.

Das Bisherige wird genügen, die Auffassungsweise Königs zu kennzeichnen und deren Werth anschaulich zu machen. Ich will deßhalb nur des letzten Blattes noch gedenken, wo David auf dem Krankenlager durch Bathseba erfährt, wie sein Sohn Adonia als Empörer sich zum König machen und Salomo verdrängen will; zugleich aber auch den Jubel vernimmt, mit welchem Salomo vom Volk als Nachfolger David's begrüßt wird. Darüber der Tod David's und die Vision von dem „Haus", das ihm der Herr errichtet (wie er stets dem Herren ein Haus erbauen wollte) in Christus.

Das reiche und wunderbare Leben David's, der aus der Hütte des Hirten zum Thron aufgestiegen, der schon als Knabe sein Volk von einem übermächtigen Feinde befreit, und dafür bis in den Himmel erhoben, zugleich aber auch von dem, den er errettet, bis in den Tod gehaßt und verfolgt wurde; diese Sturmbewegung zwischen Liebe, Freundschaft und Feindschaft, in Verbindung mit ununterbrochenen kriegerischen Kämpfen und steigendem Siegesruhm und seinem ebenso starken als klaren monotheistischen Bewußtsein, mußten poetischen Anregungen — wenn er deren überhaupt fähig war — die höchste Kraft verleihen und dichterischer Begeisterung den Gehalt und die Sprache prophetischer Weltanschauung geben. David aber war ein hochbegabter Sänger, zugleich des Saitenspiels in hohem Grade kundig, so daß in seinen lyrischen Ergüssen sein inneres und sein äußeres Leben in doppelter Weise sich

spiegeln. Keine Frage, daß der Künstler, der sich mit seiner vollen Seele hineingedacht, am ersten in der Stimmung sein mußte, den plastischen Gehalt jener Ergüsse wiederzugeben, und gleichsam mit den Bildern des Seelenlebens David's sein äußeres zu begleiten und zu durchziehen. Gewiß ist es diese ganz naturgemäße Verbindung der Geschichte David's mit seinen Psalmen, was den Darstellungen König's das Gepräge der Einheit und Ursprünglichkeit, des durch und durch lebendigen Zusammenhanges und damit einen Werth gibt, welchen sie nur mit einigen der vorzüglichsten Leistungen unserer vaterländischen Kunst der Gegenwart gemein haben.

In den Psalmen folgt König durchaus der streng-theologischen Auffassung und Auslegung, so daß die prophetische Hinweisung auf Christus und die Kirche fast überall das belebende Motiv bildet.*) Den ersten Psalm der von der Glückseligkeit der Frommen und der Bestrafung der Gottlosen handelt, benutzt König als Einleitung zur ganzen Folge. Hat er bei den Bildern aus dem Leben David's eine gemeinsame architektonische Anordnung festgehalten, so wählt er dafür bei jedem Psalm eine besondere und läßt sich von dem leitenden Gedanken desselben Formen und Mittel an die Hand geben, jedenfalls aber benutzt er sie, seinen Darstellungen gleich für den ersten Eindruck ein charakteristisches Gepräge zu geben. Um auf das Merkmal hinzudeuten, das Fromme und Gottlose scheidet, werden die Gesetztafeln Mosis von zwei in der Höhe schwebenden Engeln gehalten. Unter ihnen sitzen, mit dem Rücken gegen einander gekehrt, zwei andere auf einem Rundbogen, innerhalb welchem eine gekrönte Harfe auf reichen Ornamenten steht, der Eine links mit dem Palmzweig des

*) In Kupferstich erschienen sind bei R. Besser in Gotha: Der 1. 2. 8. 22 Psalm, gest. von Thäter und von März.

 Friedens, der Andere rechts mit der Waage der Gerechtigkeit; jener gegen den lobsingenden David, dieser gegen zu Boden geschlagene Sünder gerichtet. Dort breitet neben einer reinen Opferflamme ein hoher Palmbaum seine Blätterkrone aus, hier wird ein wilder Baum, an dessen Wurzel der Wurm nagt, vom Sturm entblättert und geknickt.

Der zweite, in der Zuversicht auf Gottes Beistand geschriebene Psalm ist auf die Zukunft des Reiches Christi und seines ewigen Königs gedeutet worden. In der Mitte des Bildes sitzt David in einer nach hinten geschlossenen Halle und spielt die Harfe. Der Boden unter seinen Füßen wird von einer Console gehalten, die in Blumenranken ausgeht. Hinter dieser liegen, theils gefesselt, theils erschlagen, die gekrönten Feinde David's. Ueber ihm aber erscheint der heilige Kreis lobsingender und dankopfernder Könige, die emporblicken zu dem, welcher über der Dornenkrone im Giebel des Hauses und über den daraus aufsprossenden Lilien als der vom Tode Auferstandene in der Glorie von Engeln die Siegesfahne hält. —

Der achte Psalm ist ein Loblied auf die Schöpfung. König legt es dem ersten Menschenpaare im Paradiese in den Mund, das er anbetend in der Sternennacht darstellt. Die das Bild einrahmenden Arabesken nehmen einzelne Gedanken des Psalms auf, namentlich die Herrschaft der Menschen über die Thierwelt, ausgedrückt durch Kinder, welche Delphine zügeln, und Löwen und Tiger, denen Hausthiere zugethan sind, oder denen die Vögel des Himmels unterthan sind.

Das Gefühl der Gottverlassenheit und die Sehnsucht nach Versöhnung und Erlösung sprechen vornehmlich aus dem zweiundzwanzigsten Psalm. So wird das Bild dazu von selbst zum Leidensbild mit dem Trost in der Ferne. Am

Boden mit dem Angesicht, mit den Händen ringend, liegt der König, wie er in die Schmerzensworte ausbricht: „Mein Gott! des Tages rufe ich, so antwortest du nicht, und des Nachts schweige ich auch nicht!" in Worte, welche nach mehr als tausend Jahren durch den, der sich den „Sohn David's" nennen ließ, von der Stelle des bittersten Todes aus (wenn auch nicht buchstäblich) wiederholt wurden. Hiermit waren für König die Grundlinien seiner Composition gezogen. Der Rahmen, welcher das Bild des klagenden Königs einschließt, wird von den Aesten eines Baumes gebildet, den Passifloren und Rosen umwinden, und der durch den Cherub mit dem Flammenschwert am Fuße seines Stammes als den „Baum der Erkenntniß" sich erweist, und der in seinem Gipfel zum „Baum des Lebens", nehmlich zum Kreuze wird, an welchem Christus den Versöhnungstod stirbt. Dieses Bild auf nächtlichem, sternenbedeckten Grunde, hat die Form und Einfassung eines gothischen Kirchenfensters mit verschlungenen Spitz- und Rundbogen und schönen Blattornamenten. Unter dem Bilde sieht man die Wurzeln des Erkenntnißbaumes sich verzweigen, einerseits nach der Stelle, wo die ersten Aeltern aus dem Paradies vertrieben werden; an der andern Seite zu der ersten Unthat, dem Brudermorde Kain's. Klagende Engel sehen zu beiden Seiten aus Blumenkelchen, deren Ranken das ganze Bild durchziehen.

3. Zeitr.

Was beim Anblick dieser Zeichnungen uns mit Entschiedenheit entgegen tritt, ist die Begeisterung, mit welcher sie geschaffen worden. Innige Liebe zur Kunst, volle Hingebung an den Gegenstand sprechen aus jeder Linie, jedem Strich, aus der treuen Sorgfalt der Ausführung, für welche es keine Haupt- und keine Nebenstellen, sondern nur das Werk gibt. Diese Liebe spricht sich vornehmlich in dem Bestreben

 aus, den erwählten Gegenstand so festlich und feierlich zu schmücken, als er es vertragen kann und als die Kräfte es vermögen; und diese Kräfte, Phantasie und Geschmack für das Ornament, sind grade bei König von besonderer Stärke und Bedeutung. Und so machen die Blätter alle schon durch die architektonische Anordnung und Verzierung einen höchst erfreulichen Eindruck. Eine wirkliche, warme Begeisterung aber athmet aus den Compositionen selbst, aus der visionären Auffassung, aus der lebendigen Darstellung und der Wahl der ausdruckvollsten Motive. Grade aber diese höhere Stimmung, diese starke Aufregung der Phantasie mag Schuld sein, daß der Künstler manche — so zu sagen grammaticalische — Verstöße seiner Hand nicht merkt, und jezuweilen mit Formen und Proportionen der Natur in Widerspruch tritt.

Heinr. Heß.

Heinrich Heß

war fast gleichzeitig mit Schnorr an die Münchner Akademie berufen worden. Geb. zu Düsseldorf 1798, war er mit seinem Vater, dem Kupferstecher C. E. Chr. Heß, nach München gezogen und hatte an der Akademie unter Peter v. Langer die ersten Studien gemacht, wurde aber — als überwiesener Anhänger der neuen Kunstrichtung — genöthigt, sie zu verlassen. Das Bildchen, das ihm die Verweisung zugezogen, stellte Glaube, Liebe und Hoffnung dar (jetzt in der Galerie Leuchtenberg in Petersburg), und sie haben ihn jedenfalls auf einen richtigern Weg geleitet, als der war, der ihm versperrt wurde. Seinen Künstlerberuf und seine Selbstständigkeit bewährte er alsbald mit einer Grablegung in lebensgroßen Figuren (jetzt in der Theatinerkirche zu München), die ganz im Geist der alten italienischen Kunst gedacht und ausgeführt und doch nichts weniger als eine Nachahmung ist.

1821, nach Vollendung einiger kleinen Arbeiten, ging Heß nach Rom und malte dort für König Maximilian I. Apoll und die Musen auf dem Parnaß (j. bei Prinz Carl von Bayern), ein Bild, dessen Gegenstand offenbar seiner Natur fern liegt, und wobei er namentlich den unmythologischen Griff machte, einen entzückten Gott darzustellen.

3. Zeitr.

Nach München im J. 1827 als Professor an der Kunst-Akademie zurückgekehrt, trat er in eine neue, ihm durchaus angemessene Thätigkeit ein. Es wurde ihm der Auftrag ertheilt, die neuerbaute Allerheiligen-Hofcapelle in Fresco auszumalen. Der hochmittelalterliche Styl des Gebäudes, die streng-katholische Sinnesart des Künstlers und die ihm angeborne Geschmacksrichtung auf möglichst einfache, stylisierte Formen, bezeichneten den Weg, auf welchem er in möglichst alterthümlicher Weise seine Aufgabe zu lösen hatte. Er gab in vielen Bildern in den Kuppeln und an den Wänden eine Uebersicht der Hauptpunkte und kirchlichen Beziehungen des Alten und Neuen Bundes, in der ersten Kuppel Jehovah, umgeben von Seraphim und den sechs Schöpfungstagen, nebst Sündenfall und Verlust des Paradieses; dann die Geschichte Noah's; an den Wänden die Geschichten Abraham's, Isaak's, Jacob's und Mosis, und an Bogen und Pendantifs Patriarchen und Propheten, mithin das Alte Testament. Auf dem Bogen zwischen der ersten und zweiten Kuppel, also dem Uebergang zum Neuen Testament, malte er die Verkündigung Mariä, den Vorläufer Johannes und die Geburt Christi. Die zweite Kuppel wird von Christus und den Aposteln eingenommen, an welche die Evangelisten sich reihen. In den Seitenabtheilungen sieht man außer der Segnung der Kinder nur Bilder aus der Passionsgeschichte; in dem Chor sind die Gaben und Wirkungen des heiligen Gei-

Allerheiligen-Hofcapelle.

3. Zeitr. stes (in allegorischen Figuren und in Bildern der Sacramente) dargestellt, dazu die Kirchenväter. Die Altarnische endlich ist mit einzelnen Gestalten geschmückt, die in ihrer Verbindung unter sich und in Beziehung zum Orte, wo sie stehen, die triumphierende Kirche vorstellen: Maria mit Petrus, Paulus, Moses und Elias; darüber die heilige Dreieinigkeit; am Orgelchor aber die Verbindung der Kirche mit den schönen Künsten, in allegorischen und geschichtlichen Gestalten.*) Feierliche Würde, wie sie den kirchlichen Ritus auszeichnet, ist das Hauptmerkmal dieser Bilder, die damit im Gegensatz gegen die aufgewendete Pracht der Architektur, auf überraschende Weise eine heilige Stimmung verbreiten. Heß hat große, breite Ideal-Formen, ohne besonders individuelle Züge, in den Köpfen, den Körpern und den Gewändern, und steigert sich zuweilen (wie bei der Madonna in der Altarnische) zu hoher Schönheit. Er ist nicht sehr phantasiereich, auch liebt er nicht sehr lebendige oder gar leidenschaftliche Darstellung; dafür durchdringt ein tiefer Ernst seine Gestalten, und oft gelingt ihm der Ausdruck reiner Innigkeit, wie bei den Kindern neben dem Heiland, oder der Magdalena vor ihm nach der Auferstehung. Seine Kunst ist nicht, wie man gesagt hat, eine Reproduction des altitalienischen oder gar des byzantinischen Styls; allein sie steht — bei übrigens unverkennbarer Eigenthümlichkeit — auch nicht auf der Stufe fortschreitender Entwickelung. Sie schließt sich eng und fest an die Anschauungen der Kirche und überschreitet nicht leicht die Stimmung und den Charakter der ritualen, gottesdienstlichen Handlungen. Das ruhige, correcte Wesen derselben

---

*) Das ganze Werk ist in Folio lithographiert erschienen von J. G. Schreiner.

spricht sich auch ganz entschieden in seiner Behandlung der Frescomalerei aus, in einer gleichmäßigen und vollendeten Ausführung.

3. Zeitr.

Nach Beendigung dieser Arbeit ward ihm vom König Ludwig der Auftrag, die neuerbaute Basilica des H. Bonifacius in München in Fresco auszumalen. Das Leben dieses Apostels der Deutschen gab den Stoff her für die Hauptbilder des Langschiffes, während in kleineren Räumen darüber die Geschichte der Verbreitung des Christenthums in Deutschland durch andere Sendboten des Evangeliums in entsprechenden Bildern geschildert wurde. In den größeren Darstellungen folgt man dem Leben des Bonifacius von seiner Knabenzeit und dem Eintritt in das Benedictinerstift Nuscella in der englischen Grafschaft Southhampton, seinem ersten Ausflug nach Rom, um sich am Grabe des H. Petrus zum Apostel der Deutschen weihen zu lassen und dem ersten Kreuzzug zu den Friesen, zu seiner Bischofweihe, dem Fällen der dem Thor geheiligten Eiche, der Gründung der Bisthümer Freising, Regensburg, Passau und Salzburg, der Einweihung des Stiftes zu Fulda; der Salbung Pipin's von Heristal zum Frankenkönig, zu seinem zweiten Kreuzzug in's Friesenland, wo er mit den Seinen den Martyrertod fand, und endlich zu seinem Begräbniß in der Stiftskirche zu Fulda. In kleineren Grau in Grau gemalten Zwischenbildern flocht Heß weniger bedeutsame Momente aus der Lebensgeschichte des Bonifacius ein, wodurch der etwa unterbrochene Zusammenhang in der Zeitfolge hergestellt wurde. Die Bilder darüber, zwischen den Fenstern der Mittelschiffwand, sechsunddreißig an der Zahl, sind aus der deutschen Kirchengeschichte genommen und umfassen den Zeitraum vom Martyrium des Bischofs St. Maximilian zu Lorch im J. 284 bis zur Kaiserkrönung

Basilica des heil. Bonifacius.

3. Zeitr. Carls des Großen im J. 800. Größtentheils Scenen der Belehrung und Bekehrung, haben sie das Gepräge einfacher geschichtlicher Wahrheit, das leider nicht so streng gewahrt ist, daß es nicht hie und da in den Legendenton mit schwimmenden Mühlsteinen, mit vom Anhauchen eines Heiligen zerplatzenden Bierfässern u. dgl. überging. Bei diesen Gemälden wurde Heß von J. Schraudolph, C. Koch, J. B. Müller u. A. unterstützt. Der Tribunenbogen dagegen mit den vier Evangelisten und die Chornische mit Christus in der Glorie nebst Maria und Johannes, darunter die ersten Heiligen und Martyrer in Bayern, sind ausschließlich von Heß gemalt. Auch das nördliche Seitenaltarbild, die Madonna auf dem Thron mit den Schutzpatronen der königlichen Familie ist von ihm, während das südliche mit der Steinigung des Stephanus von Müller herrührt. Im Refectorium des anstoßenden Benedictinerklosters ist sodann das Abendmahl Christi, auch von Heß gemalt.

Es drängt sich hier von selbst die Frage auf, wie sich wohl diese Fresken zu denen der Allerheiligen-Hofcapelle verhalten? In technischer Beziehung sind die Fortschritte unverkennbar, die nothwendig mit den gemachten Erfahrungen kommen mußten. Den eigentlichen künstlerischen Charakter, die Conception, Darstellung und den Styl betreffend, durfte man bei einem so einsichtvollen und denkenden Künstler als Heß ist, gegenüber einer ganz neuen Aufgabe auf das Einschlagen neuer Wege rechnen. Auch erkennt man deutlich das Bestreben, aus dem biblisch-kirchlichen Ton mehr in den romantisch-kirchlichen überzugehen. Es hat aber die Kunstweise von Heß ein so bestimmtes, eigentlich von Anfang an fertiges Gepräge, daß der veränderte Stoff nur wenig Veränderung bringt. Vor Allem ist es die ihm eigene leiden-

schaftlose Gemüthsruhe, die fast allen seinen Darstellungen 3. Zeitr.
den Stempel der Milde aufdrückt, der jede Aufregung fern hält und die Begebenheiten vielmehr lyrisch, als dramatisch vor die Augen stellt. Daß er auf diesem Wege doch zum Herzen des Beschauers dringen kann, hat er in dem Abschied des Bonifacius von seinem Kloster gezeigt, einem Bilde, das ebenso durch Innigkeit der Empfindung, als durch Einfachheit der Darstellung erfreut. Nur bei der Ermordung des Heiligen überschreitet er die gewohnten Grenzen und führt die Scene mit dramatischer Lebendigkeit vor. Wo er aber in den Kreis traditioneller Anschauungen eintritt, am Tribunenbogen und in der Chornische, da läßt er die alte liturgische Strenge walten, und zwar gebundener noch, als in der Hofcapelle. Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß man die Geschichte der Verbreitung des Christenthumes in Deutschland anders, freier, lebendiger behandeln kann, als Heß gethan; allein wer ihm seine Auffassung zum Vorwurf macht, übersieht, daß er, ein Katholik, für eine katholische Kirche gearbeitet, und daß hier ein Uebergang von der unwahren und unkirchlichen Kunst des vorigen Jahrhunderts, oder den nachfolgenden geistlosen akademischen Ausarbeitungen, zu ernstem, gehaltreichem und würdigem Tempelschmuck in den meisten Fällen leichter und sicherer durch Mäßigung, als durch kühnes Vorschreiten gewonnen werde.

Nach dem Schluß dieser Arbeiten vom König Ludwig zu neuen umfassenden Frescomalereien aufgefordert, lehnte er den Ruf ab, um sich der Oelmalerei wieder zuwenden zu können. So entstand unter seinen Händen das große, in der Neuen Pinakothek aufgestellte Erinnerungsbild an die unter K. Ludwig in München aufgeführten katholischen Kirchen, wobei die Maria-Hilf-Kirche in der Au durch die Ma-

Bild der vier Kirchen.

donna auf dem Throne vertreten ist, die Allerheiligen-Hofcapelle durch den H. Stephanus, die Basilica durch den H. Bonifacius und die Ludwigskirche durch den H. Ludwig. Den Thron umgeben Ambrosius, Augustinus, Gregorius und Hieronymus, als die Repräsentanten der Kirche überhaupt.

Heß zeichnet sich durch umfassende Bildung und eine tiefe und klare Einsicht in das Wesen der bildenden Künste aus; Eigenschaften, welche in Verbindung mit großer Humanität, vor allem aber mit unwandelbarer Achtung vor der Heiligkeit der Kunst und entschiedener Feindschaft gegen alle niederen und unwürdigen Bestrebungen in derselben, ihn besonders zum Lehrer und Führer junger Talente befähigten. Er verwaltete nach Gärtner's Tode eine Zeit lang die Akademie in München, bis die erledigte Stelle durch W. Kaulbach ersetzt und Heß als Director der „Vereinigten Sammlungen" in Ruhestand versetzt wurde.

J. Schraudolph.

Sein erster und vorzüglichster Schüler ist **Johannes Schraudolph**, ein Künstler von großem Talent, geb. 1808 zu Oberstdorf im Allgäu. Von Haus aus Tischler, kam er 1825 nach München, und von Prof. Schlotthauer, der seiner zuerst sich annahm, zu H. Heß, der bald Gelegenheit fand, die ausgezeichneten Gaben des jungen Künstlers zu entwickeln und zu hohen Zielen zu führen. Bei der Ausführung der Fresken in der Allerheiligen-Hofcapelle nahm er ihn zum Gehülfen, und zwar derart, daß er ihn sehr bald nach eigenen Compositionen arbeiten ließ. Zu den ersten seiner daselbst gewissermaßen selbstständig hergestellten Werke gehört das Bild von den verschmachtenden und durch Mosis Felsenquell erquickten Israeliten in der Wüste; zu den späteren, nicht minder werthvollen die „Gaben des heiligen Geistes",

die in zwei Gruppen schwebender weiblicher Gestalten über den Triumphbogen der Absis gemalt sind. 3. Zeitr.

Von der Allerheiligen-Hofcapelle ging Schraudolph mit seinem Meister und Freund in die Basilica des H. Bonifacius und leistete ihm dort den nachdrücklichsten Beistand. Von seiner Erfindung und Hand sind folgende Gemälde: wie Bonifacius den Friesen das Evangelium predigt; wie er von Papst Gregor in Rom zum Bischof geweiht wird; wie er die heilige Eiche des Thor umhaut; wie er Pipin von Heristal zum Könige der Franken salbt; und sein Begräbniß in der Stiftskirche zu Fulda. Schraudolph bewährte in diesen Bildern vollkommene Meisterschaft und stellenweis, wie z. B. in den Köpfen der Bischofweihe, oder bei dem Bilde des Begräbnisses, eine bis dahin in München noch nicht erreichte Höhe technischer Vollendung, in Verbindung mit edler Charakteristik und feingefühlter Zeichnung. Es war darum natürlich, daß Heß, nachdem er es abgelehnt, den Dom in Speier auszumalen, für diese Arbeit seinen zum anerkannten Meister durchgebildeten, geliebten und ausgezeichneten Schüler in Vorschlag brachte. So ward ihm im J. 1844 der ehrenvolle und großartige Auftrag zu Theil, den altehrwürdigen Kaiserdom in Fresco auszumalen. Hier galt es außer dem Chor und der Chornische, die hohe Kuppel der Kreuzung mit dem nördlichen und südlichen Kreuzschiff und die Wände des Mittelschiffs auszumalen. Außer der allgemeinen Bedeutung der Kirche waren maßgebend für diese Gemälde: die Beziehungen des Doms als einer Marienkirche zur heil. Jungfrau, zu den beiden Martyrern Stephanus, dem älteren, als dem Patron der früheren, von König Dagobert an derselben Stelle erbauten Kirche; dem jüngeren, dem Papst Stephan, dessen Haupt Kaiser Heinrich V. aus Italien mitgebracht und dem

Dom zu Speier.

3. Zeitr. Dom verehrt hatte; ferner zu dem H. Bernhard, welcher hier den Kaiser Konrad III. zu einem Kreuzzug bestimmt hatte. Die Felder zwischen den Gewölbträgern unter den Fenstern des Mittelschiffs enthalten in 24 Bildern die Geschichte der heil. Jungfrau mit den alttestamentlichen Hinweisungen auf sie und auf ihre Bedeutung als Mutter des Heilandes. Nach der Vertreibung aus dem Paradiese kommt das Versöhnungsopfer Noah's, eine erste Beziehung zwischen Schuld und Sühne; dann die Verheißung Abraham's, daß in seinen Nachkommen alle Völker gesegnet sein sollen, und die Erscheinung Gottes im brennenden Busch vor Moses, mit der (hier vorbildlichen) Verkündigung der Erlösung aus ägyptischem Joch; ferner die Vision David's, die Christum zeigt zur Rechten Gottes, und die Weissagung des Jesaias, welche dem König Achas von Juda die jungfräuliche Mutter in der Himmelsferne offenbart. Danach geht die Bilderfolge zur Geburt Mariä, zu ihrem ersten Tempelgang und zu ihrer Vermählung über, woran sich die Verkündigung reiht, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Weisen, Simeon im Tempel, die Beschneidung und die Flucht nach Aegypten. Nun kommt Christus als Knabe im Tempel, der Tod Joseph's, die Hochzeit zu Cana, Jesus als Lehrer, wo er in scheinbarer Härte gegen Mutter und Geschwister, seine Jünger als diejenigen bezeichnet, denen er wie durch die engsten Familienbande verknüpft sei. Den Schluß bilden die Kreuzigung, die Auferstehung, und die Sendung des heiligen Geistes. — Wie in diesen Bildern der Gedanke immer mit einer leichten Wendung auf Maria zurückgeht oder weis't, so erhebt er sich in der Kuppel über der Kreuzung zu den höchsten kirchlichen Anschauungen. Um das Lamm, das Sinnbild des Opfertodes Christi, sehen wir als alttestamentliche Vorbilder der

kirchlichen Mysterien das Opfer Abel's, Abraham's, Melchise- 3. Zeitr.
dech's und den Mannaregen; darunter die vier großen Propheten und die Evangelisten. — Im Stiftschor ist der Gedanke des Mittelschiffs wieder aufgenommen. Da sehen wir zuerst Maria von Johannes gepflegt, ihren Tod, ihr Begräbniß und ihre Himmelfahrt; über und unter jedem dieser Bilder vier Heilige, in der Hauptkuppel der Absis aber die Krönung Mariä, als das Sinnbild der Verklärung jeder Seele, in welcher der Heiland eine Wohnstätte gefunden, umgeben von den Chören der Engel, den Aposteln, Kirchenvätern und andern Kirchenheiligen, überglänzt von dem Bilde des ewigen Vaters, so daß sich, der ursprünglichen Bedeutung des hohen Chors gemäß, hier wirklich das Himmelreich aufzuschließen scheint. — Die Nebenchöre sind den verschiedenen Patronen der Kirche gewidmet. Deßhalb malte Schraudolph im südlichen Querschiff die Geschichte des ersten Martyrers Stephanus, seine Weihe zum Diaconus, seine Verantwortung vor dem Hohen Rathe, und seine Steinigung; ferner die Geschichte des Papstes Stephan, nehmlich sein Gebet, das den heidnischen Tempel stürzt und sein Martyrium. In den Kapellen und an den Wölbungen der Nebenchöre sind viele Heilige abgebildet. Das nördliche Kreuzschiff ist dem H. Bernhard gewidmet und enthält die Bilder von des Heiligen Ankunft bei dem Reichstag zu Speier im December 1146, sein Gebet an die heilige Jungfrau, durch welches Kaiser Konrad zum Kreuzzug sich bestimmen ließ, die Ueberreichung des Kreuzbanners an den Kaiser, die Vision des Heiligen, seine Wunderheilung eines Knaben und seine Abreise von Speier.

Schraudolph ist bei diesen Arbeiten treu, aber fortschreitend, auf der Bahn des Meisters geblieben. Maßgebend ist auch ihm der strengkirchliche Ernst für Auffassung und Dar-

3. Zeitr.

stellung; aber es herrscht in seinen Bildern, namentlich in der Himmelsglorie, eine größere Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung; edel und einfach ist auch sein Styl in der Zeichnung; doch steht er der Natur näher durch größere Individualisierung der Formen und Charakterzüge, und erstrebt in den Linien eine größere Milde und Schönheit; der Hauptunterschied aber dürfte in der Färbung liegen, welche mit Vermeidung aller trüben Töne licht und rein und doch ganz harmonisch bei Schraudolph ist.

Ich übergehe die kleineren Staffeleigemälde, die Schraudolph früher und später gefertiget, auch die Cartons zu Glasbildern für die Maria-Hilfkirche in der Au und für den Dom von Augsburg, und erwähne nur noch zwei große Oelgemälde, die er im Auftrag der beiden Könige von Bayern ausgeführt. Für König Ludwig's Sammlung in der Neuen Pinakothek malte er die Himmelfahrt Christi in einem sehr großen Bilde; in einem noch größeren für das Athenäum des Königs Max, also für die Galerie der weltgeschichtlichen Ereignisse, die Anbetung der Könige. Wenn ein Künstler von strengkirchlicher Richtung, wie Schraudolph, Bilder in oder zu einer katholischen Kirche malt, so ist er gewiß in seinem Rechte, wenn er sich von den Traditionen dieser Kirche bestimmen, auch am Ende binden läßt. Auch selbst in Sammlungen von Werken, die ursprünglich eine andere Bestimmung hatten, wird man keine Anforderungen an die Auffassungsweise erheben. Anders dürfte es indeß stehen, wenn ein Gemälde ursprünglich für eine Galerie angefertigt wird. Hat man hier nicht den Gedanken im Hintergrunde, daß es einmal — wie so viele Bilder aus Kirchen in Galerien gewandert, so — aus der Sammlung in eine Kirche versetzt werden könnte, so hat der strengkirchliche Charakter etwas Fremdar-

Himmelfahrt Christi.

Anbetung der Könige.

tiges. Mehr noch aber tritt das Bedürfniß einer der Zeit, in der wir leben, im Allgemeinen entsprechenden Anschauungsweise bei einem Gemälde hervor, das in Verbindung mit Bildern von der Schlacht von Salamis, der Eroberung von Belgrad, der Entdeckung Amerika's u. s. w. ein Glied in der Kette der Weltgeschichte bilden soll. Hier werden Darstellungen von kirchlichem Typus so wenig am Platze sein, als Geschichtsbücher unter geistlicher Censur. Den Widerspruch mit ihrer Bestimmung abgerechnet, sind diese Werke hochachtungswerth, edel im Styl und von gleichmäßiger, vollendeter Durchführung. —

3. Zeitr.

Schraudolph ist Professor an der Akademie und zwar vorzugsweise für religiöse Malerei. Von jüngern Künstlern haben sich an ihn angeschlossen sein Bruder Claudius, A. Mayr aus dem Unterthiegau, Joseph Mosel aus Köstendorf bei Salzburg, C. Koch aus Hamburg, Süßmaier aus München, Max Bendele aus Lindenberg in Schwaben u. A. m. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß im Jahr 1849, als der Lärm der Revolution vor den Pforten des Domes zu Speier tobte, Meister und Gesellen getrost fortmalten, und daß, als die Pfalz sich für unabhängig erklärt hatte, König Ludwig ihnen sagen ließ, „sie möchten sich in ihrem Werk, das der Ewigkeit gehöre, durch Zeitereignisse nicht stören lassen."

J. A. Fischer.

Joh. Ant. Fischer, ein Heimathgenosse von Schraudolph, geb. 1813, ein Künstler von großen Gaben und feinem Gefühl, unterlag frühzeitig körperlichem Leiden und starb 1857. Von ihm sind viele Cartons zu den Glasgemälden der Maria-Hilfkirche in der Au, auch mehre Staffeleibilder, die sich durch Anmuth und zarte Behandlung auszeichnen. Sein Hauptwerk sind die Glasgemälde, welche der König Lud-

3. Zeitr. wig in den Cölner Dom gestiftet: die Predigt des Johannes mit der Vision des Zacharias und des Johannes Geburt; im Sockel Helena, Constantin, Carl d. Gr. und Barbarossa; dann die Anbetung der Könige und der Hirten, mit dem Sündenfall, der Verkündigung und der Jungfrau, welche der Schlange den Kopf zertritt; im Sockel die vier großen Propheten; im dritten Fenster: die Kreuzabnahme mit dem Abendmahl, dem Noli me tangere! und des Thomas Ueberzeugung; im Sockel die vier Evangelisten; im vierten Fenster die Ausgießung des heiligen Geistes mit Petri Schlüsselamt und den vier Kirchenvätern im Sockel; im fünften Fenster die Steinigung des Stephanus, mit seiner Predigt und seiner Verantwortung; im Sockel heilige Bischöfe. Es sind große, herrliche, im Styl der alten Kunst gezeichnete Gestalten und Compositionen, die in der verklärenden Macht der Glasmalerei eine überraschende und überwältigende Wirkung hervorbringen. — Fischer malte auch eine Grablegung Christi in Oel, in lebensgroßen Gestalten, für die Sammlung des K. Ludwig in die Neue Pinakothek, ein Bild, bei welchem sich Tiefe des Ausdrucks mit der Tiefe harmonischer Färbung um den Vorrang streiten. — Indeß nahm Fischer's Kunst nach diesen Werken eine andere, weniger glückliche Richtung: er neigte sich unvermerkt der Darstellweise des vorigen Jahrhunderts zu, so daß eine unerquickliche Leere und Kälte einzutreten drohte, als der Tod ihn vor weiteren Abwegen bewahrte. Er war ein strebsamer, trefflicher Mensch, stillen Gemüths, anspruchlosen Charakters, und in den Tagen seines Ruhmes vor der Welt noch immer der fromme Hirtenknabe, der er in seinen heimathlichen Bergen in früher Jugend gewesen.

J. B. Müller. Sehr talentvoll zeigte sich auch Joh. Bapt. Müller aus Geretsried in Bayern, geb. 1809; bereits in der Aller-

heiligen-Hofcapelle unter Heß beschäftigt, leistete er ihm in der Basilica wesentlichen Beistand und malte außer verschiedenen Bildern der obersten Abtheilung vornehmlich das Altargemälde mit der Steinigung des H. Stephanus, unbedenklich eine der vorzüglichsten Arbeiten in dieser Kirche, namentlich was die Wahrheit der Darstellung, die Schönheit der Zeichnung und die technische Behandlung betrifft. Leider ist nach der Zeit sein Name so gut wie verschwunden. Auch C. Koch aus Hamburg, geb. 1806, von welchem in der Basilica die Apostelweihe des Bonifacius, die Einweihung der Stiftskirche zu Fulda, und die Gründung der bayrischen Bisthümer herrühren, wird bald nachher nicht mehr in der Reihe ausübender Künstler gesehen.

3. Zeitr. C. Koch.

Fragen wir nun noch weiter nach selbstständigen Meistern der Münchner Schule, so begegnen wir zunächst den beiden Gehülfen und Freunden von Cornelius: Jos. Schlotthauer und Clemens Zimmermann. Der erstere, geb. 1789 zu München, hat sich nach Beendigung der Glyptothek-Malereien als Professor der Akademie fast ausschließlich dem Lehrfach gewidmet und die kirchlichen Kunstinteressen vornehmlich der Landbewohner sorglich im Auge behalten. Ihm ist es zu danken, wenn Dorfgemeinden, die sonst für ihre spärlichen Geldmittel kunstlose Sudeleien in ihre Kirchen erhielten, nun dieselben mit Werken schmücken dürfen, denen mindestens der Ernst der Auffassung und der Zusammenhang mit der Schule einen dauernden Werth gibt.

J. Schlotthauer.

Clemens Zimmermann, gleichfalls lange Zeit Professor der Akademie, nun Director der Gemälde-Galerie, geb. zu Düsseldorf 1788, übernahm nach Beendigung der Arbeiten in der Glyptothek und in den Arcaden des Hofgartens, die Ausführung der Entwürfe von Cornelius für die Loggien

Clemens Zimmermann.

3. Zeitr. der Pinakothek. Gleichzeitig war er beschäftigt, den Speisesaal des Neuen Königsbaues mit Bildern zum Anakreon nach eigenen Compositionen auszumalen. Für die Weltgeschichts-Galerie des Königs Maximilian malte Zimmermann aus der griechischen Culturgeschichte. In Zimmermann's Werken streitet die akademische Jugendbildung mit seinen der neuen Kunst zugekehrten Bestrebungen, über welche sie großentheils die Oberhand behält. Technische Gewandtheit gibt ihnen übrigens das Gepräge der Vollendung und sichert ihnen eine ehrenhafte Anerkennung.

F. Dietz. F. Dietz aus Carlsruhe, geb. 1812, hat sich frühzeitig nach München gewendet und an der Ausmalung des „Bürgerzimmers" im Neuen Königsbau Theil genommen. Von lebendiger Phantasie und Schaffenskraft und voll edler Bestrebungen ist es ihm gelungen, ungeachtet mancher Mängel in der Zeichnung und Ausführung, mit manchen seiner Arbeiten großen Eindruck zu machen, wie z. B. mit der „Zerstörung Heidelberg's durch Melac." Er war mit in dem schleswig-holsteinschen Krieg und hat als Schlachtenmaler sich einen Namen gemacht.

Wenn es außer Zweifel ist, daß das Interesse an einem Kunstwerk vornehmlich an dessen Ursprünglichkeit und Eigenthümlichkeit haftet; ebenso, daß ein Künstler grad in dieser ihm eigenen, schöpferischen Kraft die nachhaltigste Quelle für seine Liebe zur Kunst, für seine schaffende Thätigkeit in ihr findet, so muß man auch mit Billigkeit darauf gefaßt sein, daß solche Kräfte nicht immer gemessenen Schrittes auf vorschriftmäßigen Bahnen sich bewegen und etwaige Mängel und Ausschreitungen mit der Freude an einer selbstständigen Natur decken. Eine solche aber ist Bonaventura Genelli aus Berlin, geb. 1801. Er ging 1820 nach Rom, wo er

B. Genelli.

bald allgemeine Anerkennung fand, auch an den Fresken zu Dante's Göttlicher Komödie in der Villa Massimo sich betheiligte. 1832 folgte er einer Einladung des Buchhändlers Härtel in Leipzig, einen Saal seines Hauses daselbst in Fresco auszumalen. Inzwischen zerschlug sich das Unternehmen und Genelli ging nach München, wo er bis zum Februar 1859 in unabhängiger Stellung blieb. Seit der Zeit lebt er in Weimar, wohin ihn der Großherzog zu künstlerischer Wirksamkeit berufen.

3. Zeitr.

Genelli wählt mit Vorliebe seine Gegenstände aus der altgriechischen Dichtkunst und Mythologie, und aus dem Alten Testament. Der Oelmalerei nicht ganz fremd, zieht er doch Bleistiftzeichnen und Aquarellmalen vor. Unter seinen frühesten Zeichnungen nehmen der Raub der Europa, der Hochzeitzug des Bacchus, Apollo unter den Hirten, Aesop unter dem Landvolk, Homer und die Griechen; dann Simson und Delila, Rebecca am Brunnen, die Vertreibung aus dem Paradiese, Joseph bei Potiphar's Frau u. s. w. einen hervorragenden Rang ein. Kühne, stellenweis bis zur Ausgelassenheit gesteigerte Phantasie, dabei klare, wirksame Anordnung, große, aus der Antike geschöpfte Formen und Verhältnisse, vor allem aber ein alles durchdringender und erhebender Schwung der Begeisterung — sind die leuchtenden Vorzüge dieser Compositionen. Individualisierung der Formen und Züge liegt dem Künstler fern, und seine Bewegungen haben nicht selten etwas Gezwungenes, ja Unnatürliches, und werden durch Wiederholung zur Manier. Begabt mit einem feinen Schönheitsinn, namentlich für den Fluß der Linien, verfällt er doch hie und da in wirkliche Häßlichkeiten voll Winkel und Ecken, die nur hin und wieder durch die Großartigkeit der Gedanken und Zeichnung gedeckt werden. Sün-

den gegen die Proportionen sind bei ihm keine Seltenheit, und Gewänder sind nicht seine Stärke. Und doch üben alle seine Werke eine große Gewalt auf den Beschauer: sie stoßen entweder ab, oder sie fesseln; gleichgültig lassen sie Keinen. Gewiß ist: die Sprache seiner Kunst ist herb und nicht für Jedermann; allein sie ist kerngesund, frei von aller Lüge und Gefallsucht, groß und stark; und so liegt selbst eine moralische Kraft in ihr, vor welcher viel Geschicktere sich beugen müssen.

Zu den Zeichnungen späterer Zeit gehört der von den Bacchantinnen in den Tod gehetzte Lykurg, eine der großartigsten und leidenschaftlichsten Zeichnungen, wobei ihn offenbar jener ungebändigte Kunstsinn beherrscht hat, der den Unterschied zwischen schön und häßlich, wahr und unwahr in seiner Begeisterung nicht empfindet. Dann zeichnete er zwei sehr merkwürdige Bilderfolgen: „Das Leben eines Wüstlings“ und „Das Leben einer Hexe“, beide im Einzelnen voll großer Schönheiten, im Ganzen aber zu seltsam und bizarr, als daß sie viel Anklang finden konnten. Ist man doch schon um die Zeit und Nation verlegen, denen diese socialen Lebensbilder entnommen sind! Mehr Beifall erntete Genelli mit seinen Zeichnungen zu Homer's Ilias und Odyssee, unter denen sich Blätter von wahrhaft entzückender Schönheit befinden. Als ihm nach Beendigung dieser Arbeiten ein Freund den Rath gab, in gleicher Weise die griechischen Tragiker vorzunehmen, wies er es von sich, „weil er nicht selbst auf den Gedanken gekommen, wie vortrefflich er auch sei“, und wählte statt ihrer die „Göttliche Komödie“ Dante's. Mit Unrecht! denn hier betrat seine Muse ein ihr fremdes und fremdartiges Land, und es entstand ein Werk, das man — wenn man nicht doch den starken Zug sei-

Das Leben eines Wüstlings u. Das Leben einer Hexe.

Homer's Ilias und Odyssee.

Dante's Göttliche Komödie.

ner Hand durchfühlte — schwach nennen müßte, das wenig- 3. Zeitr.
stens nicht in die Denk- und Anschauungsweise des Dichters versetzt.

Nachdem Genelli in neuester Zeit eine große Anzahl tiefsinniger, geistvoller Blätter in Wasserfarben schön und kräftig ausgeführt, entschloß er sich, auch die Oelfarben-Palette wieder zur Hand zu nehmen. Als Gegenstand wählte er einen früher schon von ihm behandelten Stoff, den Raub der Europa, und gab dem Bilde eine Breite von etwa 8 F. zu 4 1/2 F. Höhe. Die Auffassung ist im höchsten Grade eigenthümlich. Alle Gottheiten der Meeresfluthen sind in Bewegung, Poseidon und Amphitrite, Nereiden, Okeaniden und Tritonen, Zeugen des ergötzlichen Schauspiels zu sein, wie der oberste der Götter, zum Stier verwandelt, die blühende Jungfrau aus dem Kreise der Gespielinnen entführt und durch die Wogen trägt. Eben thut, umschwärmt von triumphierenden Liebesgöttern, das brünstige Thier mit seiner reizenden Beute auf dem Rücken den verwegenen Sprung vom hohen Meeresufer in die Wellen, deren himmlische Bewohner ihn jubelnd aufnehmen, während die Gespielinnen und Beschützer der königlichen Jungfrau festgebannt am Ufer sind und vergebens die Arme ausstrecken, ihr beizustehen, und der benachbarte Flußgott mit ungetrübter Seelenruhe von ferne zuschauend seine Wiesen tränkt.

Raub der Europa.

Die schwierige Aufgabe gleichmäßiger Durchführung ist mit diesem ersten größeren Oelbild von Genelli nicht gelöst; aber er hat es verstanden, die Strenge seiner Zeichnung bei tiefer, zuweilen selbst unklarer Färbung aufrecht zu erhalten und seine Darstellung durch den an alte Bilder streifenden Ton der naturalistischen Anschauungsweise der Gegenwart fern zu halten.

3. Zeitr.

Hercules Musagetes bei Omphale.

Eine seiner geistreichsten, schwungvollsten, aber auch ausgelassensten Compositionen ist „Hercules Musagetes bei Omphale. Gegenwärtig sind zugleich Amor und Bacchus; ferner Nymphen, Zephyr, Phantasus und Comus. In Lunetten darüber sieht man Amor an den Brüsten der Löwin, als Hercules mit dem Rocken der Omphale, dann mit der Keule, und mit der Lyra. In Folge erweiterter Ideenverbindung reihen sich als Randbilder noch an: ein Bacchanal, der betrogene Pan, der einen Hermaphroditen findet, wo er auf Liebesabenteuer ausgeht; und der bestrafte Pan, den Hercules bei Omphale überrascht; sodann ein Stück Ganymedmythe, wie der Liebling des Zeus bei den Göttern ist, wie er Amorn neckt, wie er unter den Grazien schläft, wie er neben Jupiter ruht, wie Juno ihn vor dessen Zorn schützt. Genelli hat dieß Bild wie die „Europa" für Baron v. Schack, den Uebersetzer des Firdussi, in Oel gemalt.

Genelli hat sich durch die Geradheit seines Charakters, die Bestimmtheit und Unumwundenheit seines Urtheils, wie durch den unbeugsamen Ernst seiner Kunstrichtung die größte Achtung unter seinen Genossen erworben und erhalten, und damit einen wohlthätigen Einfluß — wie Wenige — auf das nachwachsende Geschlecht ausgeübt, wenn es sich wohlfeiler Naturnachahmung oder flacher Gefallsucht hinzugeben in Gefahr war.

Moriz v. Schwind.

Wir kommen nun zu einem der ausgezeichnetsten Künstler, deren die neue deutsche, ja die deutsche Kunst überhaupt sich rühmen kann, zu Moriz v. Schwind aus Wien, geb. 1804 und seit 1828, obschon mit öfterem Wechsel des Wohnortes, der Schule von München angehörig. Könnte man seine Leistungen mit Einem Blicke übersehen, man wäre sicher in Verlegenheit, was man zuerst und zumeist preisen sollte.

3. Zeitr.

Ihn hat die gütige Mutter Natur mit einer Fülle künstlerischer Vorzüge und in einem Grade ausgestattet, daß aus jedem einzelnen ein hervorragendes Talent zu bilden wäre. In der That gebietet er über einen Reichthum von Phantasie und Geist, wie kein Zweiter, und spielend und endlos, wie die Perlen im schäumenden Glas, reiht sich bei ihm Gedanke an Gedanke und Bild an Bild. Und Scherz, Witz, Laune bis zu den lustigsten satirischen Einfällen stehen ihm zu Gebote, wie die zarteste Empfindung, sanfte Rührung und der Ernst des Lebens, und seine höchsten geistigen Güter. Begabt mit einem scharfen Sinn für das Charakteristische in Haltung, Bewegung, Ausdruck und Form, weiß er an rechter Stelle seinen Gestalten die entzückendste Schönheit zu geben und sie mit Anmuth, Liebreiz und Größe verschwenderisch auszustatten. Den Bau einer Composition bis in die kleinsten Einzelnheiten organisch und harmonisch aufzuführen, daß sie zugleich wie von selbst entstanden und doch ohne Ecken, Härten und Lücken sei, hat er auf seltene Weise in seiner Gewalt, und in der Anordnung von Gewändern, Trachten, Haarschmuck, Verzierungen und jeglicher Art Ausstattung zeigt er einen bewundernswürdigen Takt und Geschmack. Seine Formengebung ist rein und je nach den Charakteren mehr oder weniger ideal; doch ist er nicht soweit Herr der Natur, daß er die Formen, wenn sie der wirklichen Größe sich nähern, hinlänglich beleben könnte. Färbung nach dem modernen, französisch-belgischen, oder selbst venetianischen Begriff, muß man bei ihm nicht suchen; und doch hat seine Farbe — namentlich bei Aquarellen — einen unwiderstehlichen Zauber, indem sie mit der Zeichnung und dem Gedanken so gleichmäßig entstanden, so innig verwachsen scheint, daß jede andere eine störende Wirkung verursachen würde. Nur darf er auch hier

 ein beschränkendes Größenmaß nicht überschreiten, wenn er des Erfolgs gewiß bleiben will. Ungeachtet dieser etwaigen Mängel bleibt er ein ganzer Künstler, und aus seinen Werken quillt mehr erquickende Lust, als aus den glanzvollsten Leistungen vollendeter Malertechnik. Sehen wir denn, was wir ihm zu danken haben!

Der wunderliche Heilige.

Eine der ersten Arbeiten, womit Schwind sich bei uns in München einführte und seine eigenthümlichen und glänzenden Gaben beurkundete, war ein Blatt in Wasserfarben: „Der wunderliche Heilige." Es war die Lebensgeschichte eines Zwillingspaares, das im Verlauf der Geschichte scheinbar zu Einer Person zusammenschmolz. Von der Wiege an trennen sich die Schicksale der Brüder; der Eine wird ein lustiger Musikant, der Andere ein ernster Arzt; in der Liebe sind sie Beide unglücklich: sie erhalten Körbe; da begegnen sie sich und finden Entschädigung in ihrer Bruderliebe, beziehen eine Einsiedelei, in der sie glücklich und behaglich leben, und als Ein Heiliger — wegen ihrer Aehnlichkeit — vom Volk geehrt und um Trost und Hülfe angesprochen werden, wobei es sich denn ereignet, daß — Jeder unerkannt — der Eine seine spröde Geliebte als Arzt, der Andre die seinige als Beichtiger zu sehen und zu heilen bekommt. In größern und kleinern durch architektonische Glieder und Verzierungen getrennten Bildern ist diese sinnreiche Geschichte auf das anmuthigste und heiterste erzählt.

Neuer Königsbau.

Im Neuen Königsbau fielen ihm die Dichtungen Tieck's zur Bearbeitung zu, und er malte in der Bibliothek der Königin Bilder zum Fortunat, zur Genovefa, zum Blaubart, Runenberg, gestiefelten Kater, zu den Elfen und zum Octavian; ferner in Arabesken Anspielungen an das Rothkäppchen, Däumchen, den blonden Eckbert, die schöne Mage-

3. Zeitr.

lone und die Melusine, endlich eine Art Titelbild zum Prinz Zerbino; bei welchen Bildern ihm vor allem der spaßhafte Ton des Dichters — namentlich im gestiefelten Kater — auf's beste gelungen. Mit noch mehr Glück lös'te er eine größere Aufgabe, die ihm J. Schnorr stellte, für den Saal des Rudolph v. Habsburg im Saalbau einen Fries zu componieren, in welchem die Folgen des durch Kaiser Rudolph geordneten und neuaufblühenden bürgerlichen Lebens in Deutschland in einem Festzuge von Kindern dargestellt werden sollten. Schwind ordnete ihn so an, daß er, von Pax und Abundantia ausgehend, zur Rechten und Linken sich theilend, am Eingang in den Thronsaal ankommt. Vorauf gehen die Repräsentanten der materiellen Interessen, des Ackerbaues und der Viehzucht, an die sich Jäger und Fischer anschließen, und die ihre Theilnahme an geistigen Freuden durch Musik, festliche Kränze und Fahnen kund geben. Handwerker aller Arten, Kupfer- und Waffenschmiede, Schlosser und Wagner, Bäcker und Müller, Metzger und Schäffler in bunten lustigen Gruppen folgen jenen, und ihnen die schon gebildeteren Gewerbe der Glasfabrikanten, Bergleute, Münzer, die Goldschmiede und Porzellanmacher, Schnitt- und Materialwaarenhändler; sodann die Postillons und Fuhrleute, die Schiffer, Mechaniker und Diplomaten, bis zuletzt, als das Endergebniß aller Bemühungen, Wissenschaften und Künste den Schluß machen. Mit unerschöpflichem Humor ist das Ganze durchgeführt und durch die Gegensätze der Kindesnaturen und des Ernstes der von ihnen repräsentierten Begriffe eine Fülle von Heiterkeit und Anmuth darüber ausgegossen. Man denke sich z. B. vier dreijährige Buben als die vier Facultäten, die Amtsmiene des Juristen, die tiefsinnige des Philosophen ꝛc., hinter denen allen das neckische oder linkische

Kinderfries im Habsburg-Saal.

3. Zeitr. Gebahren der kleinen Gesellen vorguckt! oder an einer andern Stelle, wo sie den Erntewagen als Emblem des Landbaues vorfahren sollen, und ihn sogleich zu eigner Lust verwenden, hinauf klettern u. s. f. Die Ausführung übernahm Schnorr selbst.

Hohenschwangau. Für die Burg Hohenschwangau componierte er eine Folgereihe von Bildern zu der anmuthigen Sage von der Reismühle bei München und Carls des Großen Herkunft aus ihr, welche von X. Glink ausgeführt wurden; worauf er zu Dr. Crusius nach Rüdigsdorf bei Leipzig ging und in einem Saale die Fabel von Amor und Psyche malte. Amor u. Psyche.

Nun ging er nach Wien und malte daselbst ein Staffeleibild: „Ritter Kurts Brautfahrt" nach dem gleichnamigen Gedicht von Goethe.*) Ich erinnere mich nicht leicht eines Bildes, das gleich beim ersten Anblick eine so gründlich heitere Wirkung hervorgebracht, als dieses, und das bei näherer Betrachtung immer neue und vollere Quellen der Lust, der Schönheit und der Anmuth aufgethan hätte. Die Schlußzeilen des Goetheschen Gedichtes: „Widersacher, Weiber, Schulden, ach, kein Ritter wird sie los!" geben das Thema des Bildes, das in der Weise der alten Kunst die verschiedenen Momente der Historie umfaßt. Der Künstler führt uns mitten auf den budenbesetzten Marktplatz einer kleinen deutschen Reichsstadt. Die künstlich gezimmerten Häuser mit ihren unendlich hohen Spitzgiebeln, ihren kleinen Erkern und Treppen, ihren kuriosen Schnitzereien, Malereien und Bildwerken würden schon ohne alle Zuthat von Menschen und Thieren zum Lachen reizen und fallen in das Komische der Darstellung so richtig ein, daß keine andere Architektur an Ritter Kurts Brautf.

*) Jetzt im Museum zu Carlsruhe; gestochen von Jul. Thäter.

3. Zeitr.

ihrer Stelle denkbar wäre. Mitten auf dem Platz über dem Brunnen steht eine alte Rolandsäule, das Zeichen freier Gerichtsbarkeit. Gleich hinter der Stadt erhebt sich Berg und Feld, Wald und Wiese und zuoberst das hochzeitliche Schloß. Hier sieht man die Pforten mit Tannengewinden schmücken zum Empfange der Braut, die verstaubten Fenster reinigen, das Brautbett herbeitragen. Der geistliche Herr, der den Segen am Altar sprechen soll, reitet auf der geduldigen Eselin über die Zugbrücke ins Schloßthor; der Jäger folgt ihm mit dem Hochzeitbraten. Die Handwerker nahen sich demüthig aber vergebens mit ihren Rechnungen dem Ritter, der sie an seinen Haushofmeister verweist, ohne daß sie von diesem etwas anderes als Achselzucken erhalten. Der Ritter hat sich nun auf den Weg gemacht, die Braut einzuholen; aber im nahen Walde wird er von einem Gegner überfallen und muß sich die Weiterreise mit Schlägen erkaufen, die er gibt und empfängt. Kaum ist er durch und von seinem Knappen verbunden, so hat er einen neuen Anfall zu bestehen. An abschüssiger Stelle, neben dem warnenden Zeichen des Hemmschuhs, vertritt ihm eine verlassene Geliebte mit dem gemeinsamen Söhnchen den Weg. Hat er diese mit einem Aufguß alter Zärtlichkeit beschwichtigt, so kann er endlich den Markt erreichen, wo die Braut ihm begegnen soll. Hier steht er an einer Bude, wo er Bänder und Tücher als Liebesgaben für die Braut eingekauft. Aber während er damit ihr entgegen gehen will, dringen von allen Seiten Gläubiger mit verfallenen Wechseln und Rechnungen auf ihn ein, gefolgt von der bedenklichen Schaarwache mit dem Amtsschreiber. Allgemeine Theilnahme ringsum! vom Italiener, der soeben das Geschäft mit dem Ritter gemacht, von der Nachbarin in ihrer Bude, von dem Goldschmied hinter ihr, der sogar seine Bude ver-

 lassen! Selbst die Mädchen am Brunnen unterbrechen sich in ihren wichtigen Mittheilungen über ihre Herrschaften und wenden sich nach der Kriegsscene und deren mannichfachen Begebenheiten. Am Arme ihres reichsgräflichen Vaters, gefolgt von Vettern und Basen kommt die Braut des Weges, sieht die Lage ihres Bräutigams und fällt in Ohnmacht. Mit Mühe hält — wenn auch mit Vergnügen — der Vetter in seinen Armen die Sinkende; die Brautjungfern weichen zurück und alle Hochzeitfackeln in ihren Augen löschen aus. Daneben aber geht das Leben seine Wege unbeirrt und ungerührt. Neckend werfen Buben von den Dächern der Buden ihre Aepfel ins Gedränge; kleine Mädchen drängen sich zu den Lebkuchen und ein großes läßt sich an der Bude des Goldschmieds einen Ring anstecken vom Geliebten und achtet nicht der ohnmächtigen Braut neben ihr. Die Tochter eines den Ritter bedrängenden Juden, vom Vater zur Sicherheit mitgenommen, benutzt den unbewachten Augenblick zum Empfang eines Liebesbriefes, während Seiltänzer und Possenreißer sich einen Weg durch die Menge zu bahnen versuchen. Bei einem Bücherantiquar stehen Dichter und Gelehrte, zu denen sich Schulbuben, als wären sie ihres Gleichen, gesellt.

Eine Gruppe Künstler sammelt sich um den, der das Bild gemalt, und Einer von ihnen, in dem man Cornelius erkennt, hebt warnend den Finger auf. Man würde indeß nicht fertig, wollte man alles erwähnen, was auf dem Bild zu sehen ist. Kurz kein Winkel ist leer gelassen. Leben an jeder Thüre, an jedem Fenster, selbst in den Dachstuben! Lust und Ergötzen durchaus, treffende Wahrheit in allen Bewegungen, Zügen und Charakteren, und Phantasie und Geschmack in den mannichfaltigen Trachten.

Im Jahr 1839 übernahm Schwind den Auftrag, das

Stiegenhaus und sonstige Räume der neuen Kunsthalle in Carlsruhe in Fresco auszumalen. Hier galt es ihm, die Künste darzustellen unter dem besondern Einfluß der sie schützenden Mächte. Für die Baukunst wählte er die Einweihung des Freiburger Münsters unter Berthold von Zähringen, dargestellt durch einen großen Festzug nach der Kirche*); für die Bildnerei wählte er (in einem beträchtlich kleineren Raume) Sabina von Steinbach in ihrer Werkstatt, und für die Malerei den Hans Baldung Grien, wie er den Markgrafen Christoph den Reichen von Baden conterfeit. Ich glaube nicht, daß man diese Arbeiten zu den gelungensten des Künstlers rechnen kann. Dagegen sind die allegorischen Lunettenbilder darüber von großer Schönheit der Anordnung und Zeichnung: die Baukunst von Staat und Kirche beschützt; die Mathematik mit dem Plane des Gebäudes; Psyche als Phantasie, den Adler des höchsten Gottes mit Blumen bekränzend und mit seinem Donnerkeil spielend; der Frieden, der den Oelbaum pflanzt und der noch kindlichen Industrie aus der Wiege hilft; und der Reichthum, welchem Erde und Meer ihre Schätze darbringen.

3. Beitr. Kunsthalle in Carlsruhe.

In demselben Gebäude brachte Schwind einen vorlängst von Goethe angeregten Gedanken**) zur Ausführung „die Gemäldegalerie der Philostrate", in welcher er in vielfältiger Gliederung eine zu einem gemeinsamen Bilde des Menschenlebens verbundene Reihenfolge von Darstellungen aus der alten Sage uns sehen läßt. Die Räume, über welche Schwind zu verfügen hatte, und welche ihn streng in den Grenzen blos decorativer Kunst hielten, sind acht Lunetten mit sechs flachen Kuppelgewölben, deren jedes mit fünf klei-

Gemäldegalerie der Philostrate.

*) Gestochen von Ernst.

**) Ausgabe letzter Hand, Bd. 39.

3. Zeitr. nen Bildern zu schmücken war. In die Lunetten (von 10 F. L. u. 3 F. H.) brachte er die Hauptabtheilungen, die weitere Ausführung der Ideen an die Decke. Die Gegenstände der einzelnen Abtheilungen sind „hochtragischen Inhalts" (Trauer Achill's über der Leiche des Antilochus); „Liebesannäherung" (Geburt der Venus ꝛc.); „Geburt und Erziehung" (Geburt der Minerva ꝛc.); „männliche Kraft" (Mythe des Hercules); „Jagdscenen" (der bestrafte Aktäon ꝛc.); „Wasser- und Landstücke" (Bacchus Meerfahrt); „Poesie, Gesang und Tanz" (Feld- und Waldgottheiten); „Kämpfen und Ringen" (Tod des Arrhichio). — In einem andern Saal des Gebäudes sind die verschiedenen großen Städte Deutschlands in allegorischen Gestalten nach seinen Zeichnungen ausgeführt; und im Sitzungssaal der ersten Kammer malte er ebenfalls in Allegorien die vier Stände des Adels, der Gelehrten, der Bürger und der Bauern neben dem Bilde des Großherzogs, ferner die Weisheit, Gerechtigkeit, Klugheit, Stärke, Frömmigkeit, Frieden, Reichthum und Treue.

Deutsche Städte u. a. Allegorien.

Für die Trinkhalle in Baden-Baden, deren Ausmalung ihm aber nicht zu Theil wurde, zeichnete er einen Carton, den Vater Rhein mit seinen Nebenflüssen und Städten, die er nach Größe und Lebenslauf sinnreich charakterisierte, eine heitere, poetisch-allegorische Composition. Er hat sie nachmals in Oel, aber nicht sehr glücklich, ausgeführt.

Vater Rhein.

In Frankfurt a. M., wohin Schwind im Jahr 1845 übersiedelte, malte er u. A. den Sängerkrieg auf der Wartburg für die Sammlung des Städelschen Instituts, ein Bild, bei welchem die eigenthümlichen Vorzüge seines Talents nicht recht zur Geltung kommen, und das ungeachtet vieler Schönheiten im Einzelnen, doch ziemlich kalt läßt. Mehr zu Haus ist er in einem andern Bilde, zur Sage des

Sängerkrieg.

Ritters Kuno von Falkenstein, der mit Hülfe von Berg- geistern in einer Nacht einen reitbaren Felsenpfad nach der Burg zu Stande gebracht, in die er als Bräutigam einreitet, bewillkommnet von der beglückten Braut. — Noch malte er für das Städelsche Institut den „Elfentanz im Erlen- hain;" auch außerdem ein höchst launiges Bild von einer Bande Musikanten, die zu einer Hochzeit gehen und in denen die verschiedenen Gemüthsverfassungen der Jünger der Kunst mit treffenden, wenn auch etwas grottesken Zügen geschildert sind. Der Eine eilt, um das beste Theil zu erhaschen, keuchend den Andern voraus, ein zweiter denkt mit Kopfhängen an die Noth der hungernden Familie daheim, ein dritter ist Bruder Sorgenfrei und Habenichts, der von den idealen Kunstbegeisterungen seines verwachsenen Collegen neben ihm sich nur zum mitleidigen Lächeln reizen läßt, während ein fünfter durch eine Rose, die von der Mauer herab auf den Weg gefallen, in die süßesten Träume der Hoffnung und Liebe versenkt wird.

3. Zeitr. Kuno v. Falkenstein. Elfentanz. Musikanten.

Im Herbst 1847 folgte Schwind dem Rufe als Professor an die Kunstakademie in München.

Es würde mich zu weit führen, wenn ich all der vielen kleineren und größeren Zeichnungen hier gedenken wollte, welche Schwind für Holzschnitt, Radierung oder Kupferstich ausgeführt; aber einige derselben darf ich nicht mit Stillschweigen übergehen. Die Verheirathung einer ausgezeichneten, ihm befreundeten Sängerin mit dem Bewohner einer nahen Gebirgsstadt brachte ihn auf den Gedanken, die verschiedenen Perioden der Geschichte ihrer Liebe unter dem Bilde der Sätze einer Symphonie aufzufassen und darzustellen. Von einem gemeinsamen, sinnreich und reizend (u. a. mit den Statuen der religiösen und der weltlichen Musik) geschmückten

3. Zeitr. Rahmen umgeben sehen wir vier Bilder von verschiedener Größe, Gestalt und Stimmung. Im untersten ist eine bei Gesang und Musik vereinigte Gesellschaft beisammen, in welcher die erste Sängerin die Aufmerksamkeit eines der Hörer in besonderer Weise erweckt. Das ist die glanzvolle Introduction. In der zweiten Abtheilung treten wir ins sanft schwärmerische Adagio ein. Der junge Mann hat sich mit seinen Erinnerungen und Hoffnungen in die Einsamkeit eines Felsenthals zurückgezogen und wird hier von der Beherrscherin seiner Wünsche und Gedanken, ohne daß sie selbst weiß, welchem Ziele sie zugeht, überrascht. In der dritten, von musicierenden Liebesgöttern umschwärmten Abtheilung sehen wir ein Maskenfest, aus dessen lustberauschten Reigentänzen ein Paar zu Liebeserklärung und Jawort in einen abgesonderten Raum sich zurückgezogen. Das ist das Allegro der Geschichte, dem nur noch das Rondo, mit der Hochzeitfahrt in die neue Heimath in der obersten Abtheilung hinzugefügt ist.*)

Dieser (für den König Otto von Griechenland in Oel ausgeführten) ebenso schönen als geistreichen Arbeit folgte eine größere, mit ähnlicher äußerer Anordnung, eine ausgedehnte Bearbeitung des Märchens von „Aschenbrödel". Aschenbrödel. Ja man spürt sogar auch hier die Absicht durch, die einzelnen Momente wiederum nach den vier Sätzen der Symphonie zu charakterisieren. Im ersten Bilde schicken die stolzen Schwestern sich an, in Begleitung der Aeltern zum Ball des Prinzen zu gehen, während Aschenbrödel in die Küche zu mühseliger Arbeit gesperrt wird. In einem der Nebenbilder sieht man die eitlen Schwestern Toilette machen, im andern erscheint die

*) Gestochen von J. Ernst. 1856.

gute Fee bei Aschenbrödel. Nun folgt das Allegro, der Ball des Prinzen. Aschenbrödel, von der Fee als eine fürstliche Braut geschmückt, tritt in den festlich erleuchteten, von Gästen erfüllten, von Liebesgöttern durchschwärmten Saal, der Prinz sinkt ihr zu Füßen, zum Aerger der Mutter und der bösen Schwestern, die natürlich sie nicht erkennen. Im dritten ist Aschenbrödel plötzlich von der sorglichen Fee entführt, der Prinz hat von ihr nichts als einen Schuh, den sie verloren, und seine sehnsüchtige Klage hinaus in die Mondnacht, der nur der Wächter von der Zinne des Thurmes antwortet. Im vierten Bilde wird der Fuß zum Schuh gefunden, der Prinz erkennt in Aschenbrödel die ersehnte Geliebte; die Schwestern vergehen vor Wuth, ihre Mutter verliert die Besinnung und der Vater das Gleichgewicht; aber alles Volk jubelt und wünscht dem Paare Glück zum Triumph der Liebe und der Güte über Neid und Bosheit. In den Einfassungen hat Schwind eine Doppelfolge von Bildern angebracht, in denen eine nähere oder entferntere Verwandtschaft zu dem dargestellten Märchen zu erkennen ist, und welche der Fabel von „Amor und Psyche" und dem „Dornröslein" entnommen sind.*) Dieses mit wirklichem Farbenzauber in Oel ausgeführte Bild kam in den Besitz des B. von Frankenstein.

3. Zeitr.

Nach der Zeit übernahm Schwind den Auftrag in dem wiederhergestellten Landgrafenhaus der Wartburg mehre Räume in Fresco auszumalen. Im Landgrafenzimmer malte er verschiedene Scenen aus dem Leben der thüringischen Fürsten, von Ludwig dem Springer, wie er die Wartburg gründet, von Ludwig dem Eisernen, Ludwig dem Frommen, Albrecht dem Unartigen, Friedrich mit der ge-

Wartburg.

*) In drei großen Blättern gestochen von J. Thäter.

 bissenen Wange rc. Ist es ihm hier gelungen, auf der Hochzeit Albrecht's des Unartigen die Kunigunde von Eisenberg als eine Schönheit einzuführen, welche des Fürsten Treulosigkeit am Hochzeittag begreiflich macht, so gelang ihm nicht minder die Lächerlichkeit des Würzburger Magistrats, der auf Ludwig's des Frommen kriegdrohende Forderung einem thüringischen Bauern seinen ihm gestohlenen Esel wieder zustellte, wobei er das Wiedersehen der beiden letztern auf das komisch=rührendste darzustellen gewußt. Im Minnesängersaal malte er den bekannten Sängerkrieg auf der Wartburg, ohne mit dieser zweiten Bearbeitung dieses Stoffes zu wesentlich andern Ergebnissen als in Frankfurt zu gelangen. Dagegen hat er in den Bildern aus dem Leben der h. Elisabeth und den sie begleitenden „Werken der Barmherzigkeit" sich auf jene Höhe der Kunst geschwungen, von wo aus sie erwärmend und erquickend in die Herzen der Menschen zieht. Es kann kaum ein zweites Bild so ergreifen, als das von der Flucht der heiligen Fürstin, wie sie, selbst schutz= und hülflos, arme Kinder in ihren Schutz nimmt, oder wie die Hohe in niederer Hütte auf hartem Stroh als Leiche liegt. Die Behandlungsart dieser Fresken ist sehr eigenthümlich, fast nur eine leichte Aquarellmalerei, bei welcher der Grund durchscheint und die Formen vornehmlich durch breite, feste Umrisse bestimmt werden. Was ihnen dabei an Vollendung abgeht, gewinnen sie an Frische und Lebendigkeit.

Wir sind der künstlerischen Thätigkeit Schwind's durch eine lange Reihe von Leistungen gefolgt. Wir haben sein Talent überall ausgezeichnet, aber nicht immer auf der gleichen Höhe gefunden; am höchsten in geistreicher poetischer Auffassung, in der Darstellung von Schönheit und Anmuth und allen Aeußerungen eines wahren und warmen Gemüths=

lebens, zumeist aber in heiterer Laune mit dem Füllhorn des Humors. Weniger befriedigt er uns in feierlichen, ceremoniösen Darstellungen und selten gelingt ihm der wahrhaft tragische Ernst; auch die wenigen kirchlichen Bilder, die er ausgeführt, werden nicht zu seinen vorzüglichen Leistungen gerechnet werden können. So mag es gekommen sein, daß sein „Ritt Kaiser Rudolph's von Habsburg zum Tode (nach Speier)", ein Bild das er für den Verein für historische Kunst gemalt, überall eine sehr kalte Aufnahme gefunden; und so mußte es kommen, daß er mit seinem „Märchen von den sieben Raben" unmittelbar darauf alle Welt entzückte und den Preis der allgemeinen deutschen Kunst-Ausstellung in München 1858 davon trug.

3. Zeitr.

Ritt Kaiser Rudolph's.

Sieben Raben.

Es sind drei in Aquarell ausgeführte, je 4 F. hohe und 9 F. breite Zeichnungen, darin das Märchen von den sieben in Raben verwandelten Knaben und ihrer guten Schwester in vielen Bildern erzählt wird. Die architektonischen Abtheilungen werden durch Arcaden im romanischen Baustyl gebildet, durch deren Oeffnungen man auf die Vorgänge sieht (und in deren Bogenwinkeln Medaillons mit den Bildnissen der Freunde Schwind's angebracht sind). Vor diesen Arcaden ist aber noch eine Vorhalle, in welcher der Künstler eine Gesellschaft vereiniget, wie er sie sich für die Betrachtung seiner Bilder wünscht, Kinder oder Menschen kindlichen Gemüths, denen die Dichtung noch Wahrheit und die Kunst eine Fabel ist, deren Ohr am Herzen sitzt und deren Auge weit über die Wirklichkeit reicht. Hier hat eine freundliche, an Geschichten reiche Alte Platz genommen und eine muntere Schaar von Hörern um sich versammelt, Knaben und Mädchen, lieblich und sinnig, wie die Mütter, an die sie sich schmiegen; andere die zur Schule gerufen werden und zögernd oder widerstrebend

3. Zeitr. den ergötzlichen Platz verlassen; dabei auch eine edle Frauengestalt, in welcher Geibel's verstorbener Gattin ein Denkmal errichtet ist. Neben der Alten, ihr so nah, um kein Wort der Erzählung, keine Miene der Erzählerin zu verlieren, sehen wir den Genius der Malerei; den Maler selbst aber, sein jüngstes (verstorbenes) Kind am Herzen, gemüthlich in die Ecke gedrückt, mit Seelenlust auf das reizende Familienbild blickend, in welchem er das ihm von Gott beschiedene eigene Lebensglück wieder erkennt.

Sinnreich hat der Künstler die Vorgeschichte des von der Alten erzählten Märchens in die Eingangshalle gebracht, und zwar als Glasbilder ihrer sechs Fenster: eine Mutter, die ihre sieben hungrigen Knaben verwünscht, daß sie als Raben davon fliegen; wie die Mutter vor Schreck stirbt; die treue Schwester aber ihnen nachläuft, bis sie ermattet zu Boden sinkt; hier, von einer gütigen Fee aufgenommen, gelobt, um ihre Brüder zu erlösen, sieben Jahre zu schweigen und Garn zu sieben Hemden zu spinnen; und wie sie ihre Wohnung in einem hohlen Baume im Walde erhält. — Nach diesem beginnen die Bilder. Das erste zeigt ein Stück fürstlicher Jagd: das Jagdgesinde, das den Fürsten sucht, der sich im Walde verirrt hat. Wohin? das sagt uns das nächste Bild, auf dem er, im Begriff von seiner Armbrust Gebrauch zu machen, das Mägdlein in nichts als in ihr reich niederwallendes Haar gekleidet, im hohlen Baume sitzen und spinnen sieht. Alles Landschaftliche in diesen Bildern ist mit derselben Genialität, mit derselben Liebe und einer solchen Vollkommenheit ausgeführt, wie die Figuren. Von Blatt zu Blatt, von Strauch und Blüthe zu Wurzel und Stein wird das Auge nicht müde zu sehen und die Lust nicht erschöpft. Und nun folgt ein Bild, um das der größte Meister den Künstler beneiden könnte,

ein Bild der herzinnigsten Liebe und Hingebung, dabei —
ungeachtet das Mädchen unbekleidet vom Baum herab in des Jünglings Arme sinkt, und obgleich von Beiden kein Antlitz zu sehen, indem ihr Kuß sich unter der Fülle der Locken birgt — so züchtig und rein, wie ein Heiligenbild. — Daran schließt sich die Scene, wo sie, auf des Fürsten Roß sitzend, von ihm auf sein Schloß geführt wird, und ihm zu verstehen gibt, daß ihrem Munde Stillschweigen auferlegt ist. — In der zweiten Bilderfolge durchläuft die Heldin des Stücks die Bahnen des höchsten Glücks und des tiefsten Elends. Zuerst wird sie von der Schwester des Fürsten-Bräutigams als Braut geschmückt — er geht ihr zur Kirche voran — sie sieht die sieben Raben vorüberfliegen und erneuert ihren Schwur — ein Bild, in welchem Schönheit, Anmuth und Heiterkeit mit Pracht und Glanz um den Vorrang streiten. — Nun ist sie Fürstin; am Arme ihres Gatten geht sie in die Wohnungen der Armen und Kranken und theilt Wohlthaten aus. Das nächste Bild ist eine nächtliche Scene im Mondenschimmer. Sie hat noch eines der sieben Hemden im Rückstand und deßhalb heimlich des Gatten Lager verlassen und spinnt; freilich belauscht von ihm, der dadurch beunruhigt ist. — Nun folgt das Wochenbett der jungen Fürstin, das mit Zwillingen gesegnet ist. Hier läßt der Künstler der Laune die Zügel schießen. Die gesammte weibliche Dienerschaft ist in Bewegung, den jungen Prinzen die ersten Dienste zu leisten, das Bad wird ihnen bereitet und die dicke Amme will so eben die abgewaschenen Kleinen dem glücklichen Vater präsentieren, als sie plötzlich aus der Windel als kohlschwarze Raben davon fliegen. Die Amme fällt rückwärts um; die erschrockenen Mägde verhüllen sich das Angesicht, der Fürst wird zur Säule. Die Wöchnerin sieht aus dem Bett das Unheil; warnend schwebt die Fee an ihr vor-

3. Zeitr. über, und sie hebt unter der Decke gelobend die Hände empor. — Nun wird sie als Hexe angeklagt, in den Kerker geworfen und bei düsterem Lampenschimmer von vermummten Richtern, die den Stab über ihr brechen, zum Tode verdammt. Dieß röthlich schimmernde Kerkerbild macht einen sprechenden Gegensatz zu dem bläulichen Mondnachtbild. — In der dritten Folge sehen wir zuerst den Fürsten, von Schmerz überwältigt in den Armen seiner Schwester, neben ihm den finstern Boten des Gerichts, der auf den an einer Waldecke errichteten Scheiderhaufen weist. — Die Verurtheilte wird im Kerker aller Kleider und alles Schmuckes beraubt, so daß sie, wiederum nur in ihr reiches Haar gehüllt, mit Stricken gebunden zum Tode geführt werden soll; die Fee erscheint ihr und zeigt ihr, daß von den bedungenen sieben Jahren nur noch Eine Stunde übrig sei, für welche sie Muth und Ausdauer nicht verlieren möge. — Sie wird zum Kerker herausgeführt. Da werfen sich Krüppel, Elende, Arme, Kranke, Nothleidende aller Art, denen sie Helferin und Trösterin gewesen, den Henkern in den Weg und flehen sie um Erbarmen an. Und nicht umsonst, da sie Zeit gewinnen. Denn nun scheucht die Fee die Raben auf, bereit zu sein zur Befreiung der Schwester. — Da kommen sie im Schlußbild als sieben schmucke Ritter herangesprengt, wo die Schuldlose auf dem Scheiterhaufen steht; die Fee bringt die Zwillinge, zwei liebliche Knaben; der Fürst küßt selig der Geliebten Füße, das Volk jubelt; die Gerettete frohlockt — denn ihre Lippen sind geöffnet; die Henker ziehen ab.

W. v. Kaulbach. Es erübrigt nun noch, von dem begabtesten und bedeutendsten Künstler zu sprechen, welcher aus der Schule des Cornelius hervorgegangen, von **Wilhelm v. Kaulbach**. Bei keinem seiner Kunstgenossen drängen sich die Goetheschen Worte

„Wenn Einen die Natur erhoben,
Ist es kein Wunder, wenn ihm viel gelingt.“

so unabweislich auf, wie bei ihm; und dennoch würde man sich sehr irren, wenn man glaubte, seine Laufbahn sei ihm leicht geworden und er habe mühelos sein hohes Ziel erreicht. Harte Arbeit, schwere Entsagung, tiefe Seelenleiden bezeichnen den Weg, der ihn zu seinem Ruhme geführt und befähigt hat, die deutsche Kunst mit einer Fülle der wunderbarsten und mannichfachsten Gaben zu beschenken, wie sie es noch nicht erlebt und ihr tausende von Herzen zu öffnen, die ihr ohne ihn ewig verschlossen geblieben wären. Wenn dessenungeachtet seinen Leistungen gegenüber noch höhere Anforderungen gestellt werden, so mag man sich erinnern, daß auch der größte Genius nicht vor Fehlgriffen bewahrt bleibt, vor allem aber, daß Kaulbach, wie er ist, der Ausdruck seines Wesens ist, daß er nicht zugleich er selbst und ein Anderer sein kann, daß er aber aus dem Stoff mit allen geistigen und leiblichen Kräften und der ihm eigenen Sinnesrichtung gemacht hat, was daraus zu machen war. Poesie und Geschichte sind vornehmlich die Fundgruben, aus denen er seine Werkstücke geholt, der Kirche ist er ziemlich fern geblieben, dem wirklichen Leben aber hat er tief ins Auge geblickt. Scharfsichtig für die Gebrechen der Seele und der Sinne und reichlich gesättigt von dem Zeitgeist der Verneinung, gebietet er über die Mittel der Satire mit fast unbeschränkter Gewalt. Bei dem seine Kunst leitenden Idealismus und dem Uebergewicht der Subjectivität in ihm laufen Dichtkunst und Geschichte unter seinen Händen zuweilen Gefahr einseitiger, selbst falscher Auffassung, und da er vor dem Zwang, den die Wirklichkeit ihm aufzulegen droht, am sichersten bewahrt ist in der noch gestaltlosen Zeit vor der Geschichte, in der Mor-

3. Zeitr.

gendämmerung der Poesie, so entfaltet sich sein Genius am freiesten und schwungvollsten auf dem Gebiet der Sage. Tiefe des Gemüthes und Wärme der Empfindung sind seinen Gestalten nicht vorzugsweise eigen; dafür wird seine Hand bei allem was sie schafft, bei Formen und Linien, bei Bewegungen und Gruppierungen von dem feinsten und ausgebildetsten Schönheitssinn geleitet, so daß Entzücken und Bewunderung ersetzen, was etwa dem Gefühl versagt ist.

Klopstock's Gedichte.

Nach Beendigung des Deckengemäldes im Odeon übernahm Kaulbach eine Bilderfolge zu Klopstock's Gedichten im Neuen Königsbau, vornehmlich zur „Hermannsschlacht", zu „Hermanns Tod", Darstellungen die mehr als bunte Reliefs, denn als Gemälde zu betrachten sind, die übrigens sogleich als Zeichen eines mächtigen Talentes von den Künstlern erkannt wurden. Kaulbach war indeß nur mit halber Seele bei dieser Aufgabe. In ihm arbeiteten ganz andere Gedanken. Durch traurige, ja tragische Familien-Ereignisse verbittert, versenkte er sich leidenschaftlich in den Anblick der Schäden der Gesellschaft, in welcher gefühllose Borniertheit Recht behält gegen das Unglück; und so zeichnete er die beiden ergreifenden Blätter zu Schiller's „Verbrecher aus verlorner Ehre".*) Aber in noch tiefere Zerwürfnisse ward seine Seele gerissen. Was ihm in früher Jugend als Religion gelehrt worden, drohte vor dem sich entwickelnden Selbstdenken in Nichts zu zerfließen, und doch glaubte er es als heiliges Gut festhalten zu müssen; eine rastlose Begierde nach Auszeichnung, ein Verlangen nach Besitz stachelte ihn — und doch war Armuth sein Loos und er sah Leute in Ehren über die sein Bewußtsein ihn erhob; trat dazu noch der Kampf des

Verbrecher aus verlorner Ehre.

*) Gestochen von Gonzenbach ist das eine, wo der Sonnenwirth vor Gericht steht. Die Heimkehr vom Zuchthaus ist nicht vervielfältigt.

Sittengesetzes mit sinnlichen Begierden, so war seine Seele den gefährlichsten Stürmen Preis gegeben und ihr furchtbarster Feind klopfte drohend an ihre Pforte. Da fügte sich's, daß er einen Besuch in einem Irrenhaus zu machen hatte. Unauslöschlich war der Eindruck, den die Unglücklichen auf ihn machten, in denen ihm die Gefahr des eigenen Lebens erschreckend vor die Sinne trat. Da reichte ihm die Kunst die rettende Hand. Mit der Kraft der Phantasie und psychologischer Schärfe zeichnete er im „Narrenhaus" die verschiedenen Arten des Wahnsinns mit den Merkmalen seines Ursprungs und befreite damit seine Seele von den Schreckgestalten, die ihr die Ruhe geraubt.*)

3. Zeitr.

Narrenhaus.

Nachdem Kaulbach die Bilder aus den Gedichten Klopstock's im Thronsaal der Königin beendigt, übernahm er die Ausschmückung des Schlafsaales mit Darstellungen zu Goethe's Werken. In die größern Räume malte er Scenen aus Faust, Egmont und Iphigenia; kleinere Räume der Hohlkehle nahmen Bilder zu lyrischen Dichtungen auf, zu dem Fischer, dem Wanderer und der Pächterin, der Braut von Korinth, dem Gott und der Bajadere, der Müllerin Verrath, der Müllerin Reue, der Spinnerin und dem getreuen Eckart; auch der Satire sicherte er ein Paar Stellen für den Satyros und den Doctor Bahrdt; an die Decke brachte er die kleineren lyrischen Gedichte, den König von Thule, den Schatzgräber, Schäfer's Klage, das Hochzeitslied, Heidenröslein, die wandernde Glocke u. A. dergl. Es fehlt diesen Compositionen nicht an Schönheitssinn und feinen Wendungen; wie z. B. das Dornröslein des Dichters sinnig und verständlich in ein Mägdlein übersetzt ist, das sich vergeblich

Darstellungen zu Goethe's Werken.

*) Gestochen von Merz.

3. Zeitr. gegen die Liebkosungen eines Knaben wehrt; die decorativen Bedingungen aber legten dem Künstler Beschränkungen auf, unter denen die grade bei Goethe's Dichtungen so nothwendige lebendige, Herz und Sinne ergreifende Darstellweise nicht zu rechter Entwickelung kommen konnte. Dafür hat Kaulbach in diesen Bildern ein Muster aufgestellt, wie man in richtigem Erfassen des sprechendsten Momentes mit möglichst wenigen Figuren den Sinn und die Bedeutung auch des reichsten Gedichts bezeichnen kann. In noch höherem Grade bewährte er dieß seltene Talent der Kürze des Ausdrucks bei einer Folge von Zeichnungen zu Wieland's Idris und Zenide, den Grazien und Musarion, welche (von mir) im Salon der Königin ausgeführt wurden; wie er es vorher schon in dem Bildercyclus zum Mythus von Amor und Psyche bethätiget hatte, den er in dem Palast des Herzogs Maximilian in Bayern in Fresco ausgeführt.

Zu Wieland.

Amor u. Psyche.

Inzwischen sah sich Kaulbach durch derartige Aufträge in seinen eigensten Kunstbestrebungen nicht gefördert und er entschied sich, auf dem betretenen Wege keinen Schritt weiter zu gehen. Da geschah es, daß fast nur gesprächsweise Leo v. Klenze dem von ihm hochgeschätzten jungen Künstler von einer hochmittelalterlichen Sage erzählte, der zufolge Hunnen und Römer im Angesichte Roms eine dreitägige, hartnäckige Schlacht sich geliefert, in welcher Alle den Tod gefunden, dann aber in der Nacht nach dem dritten Schlachttag als Geister von dem Schlachtfeld aufgestanden und den Kampf mit gleicher Erbitterung von Neuem begonnen hätten. v. Klenze hatte damit einen zündenden Funken in Kaulbach's Künstlerseele geworfen; mit Begierde ergriff er den Stoff und zeichnete die „Geisterschlacht der Hunnen und Römer,"*)

Geisterschlacht der Hunnen und Römer.

*) Gest. von J. Thäter, deßgleichen von Hoffmann.

und bildete sich damit zugleich die Anschauungsweise für seine spätern Aufgaben aus der Weltgeschichte. Auf dem Schlachtfeld liegen die Erschlagenen, rechts die Hunnen, links die Römer, Männer und Frauen; und erwachend aus dem Todesschlaf erheben sie sich in die Lüfte und erneuen dort das Getümmel des Kampfes; siegreich dringen die nordischen Schaaren unter Attila's Führung vor, aber aus der Mitte der besiegten Römer steigt siegreich das Kreuz empor. Kaulbach hatte seine Zeichnung in einer Größe von etwa 6 zu 5 Fuß ausgeführt und sowohl durch die Eigenthümlichkeit der Composition, als durch die überraschende Fülle der Phantasie und durch die Schönheit und Selbstständigkeit der Formen eine fast ungetheilte Bewunderung hervorgerufen. Nur unter den ältern Künstlern regte sich einiges Mißtrauen in die Richtung, welche das neue Gestirn nehmen würde. Denn über die Bedeutung Kaulbach's als eines großen und unabhängigen Talentes konnte jetzt kein Zweifel mehr sein. Wie es nun zu geschehen pflegt, wo die Ueberzeugungen sich scheiden, daß die eine ihren Platz behaupten, die andere ihn erringen will, so blieb auch hier der Kampf nicht aus. Der Angriff erfolgte von Seite der Jugend.

3. Zeitr.

Ein Artikel in der „Zeitung für die elegante Welt" hob mit vieler Bitterkeit die Ungleichheit der Stellung junger aufstrebender Talente in München gegen die bevorzugten ältern Künstler hervor, die ihre Professorenämter als Sinecuren verwalteten und alle Aufträge an sich rissen. Kaulbach sollte dem Artikel nicht fremd geblieben sein, wenigstens schüttete der Zorn der Angegriffenen sich gegen ihn aus, und es war bereits ein obrigkeitlicher Ausweisungsbefehl gegen ihn beschlossen, als der König von dem Carton der „Geisterschlacht" in Kenntniß gesetzt wurde. Er sah ihn, und erkannte und

3. Zeitr. vermied die Gefahr, einen der größten Künstler zu verletzen und zu verlieren. Und als kurz darauf Kaulbach einen Ruf an die Akademie nach Dresden erhielt, wußte ihn König Ludwig für München zu erhalten, indem er ihn zu seinem Hofmaler (mit Gehalt) ernannte und ihm eine große Werkstatt einräumte. Etwas recht Wesentliches war aber doch noch nicht gewonnen, ja der Weg selbst zum Ziel lag noch im Nebel; als Graf Raczynski von Berlin nach München kam, die Zeichnung der „Geisterschlacht" sah und deren Ausführung in Oel mit lebensgroßen Gestalten bestellte. Das war es, was dem Künstler gefehlt. Völlig sorgenfrei und unabhängig konnte er sich der Ausführung dieses seines ersten, ganz aus seiner Seele geborenen Werkes widmen. Er fertigte zum Behuf der Ausführung in Oelfarben eine s. g. Untertuschung des Bildes, eine Zeichnung mit dem Pinsel und brauner Farbe auf Leinwand, wobei er die höchste Sorgfalt auf die Durchbildung der Formen verwendete. So geschah es, daß Graf Raczynski, als er die Arbeit auf diesem Punkt der Ausarbeitung erblickte, Halt gebot, und diesen Carton für das bestellte Oelgemälde nahm. Und so steht er in seiner Galerie zu Berlin als deren schönste Zierde.

Inzwischen hatte ein neuer Stoff die Phantasie des Künstlers in Bewegung gesetzt. Das Studium der Geschichte vom Fall des Römerreichs hatte ihn in weiter zurückliegende Zeiten hinaufgeführt, zu der Ausbreitung der Römer-Herrschaft im Orient. Und wie er hierbei auf die Schilderungen des Josephus vom Untergange des jüdischen Staates kam, da erstand ihm alsbald sein Bild von der „Zerstörung Jerusalems." Und wie ihm die Hauptmomente dieses furchtbaren Ereignisses klar vor die Seele traten, so ordnete er sie neben einander in seiner Darstellung: den Tod des Hohen-

Zerstör. Jerusalems.

3. Zeitr.

priesters und der Leviten durch Mord und Selbstmord — und damit zugleich das gewaltsame Ende des Hohenpriesterthumes — ; die Rettungslosigkeit der Verfolgten, die bis zum Wahnsinn gesteigerte Verzweiflung hungernder Matronen und Mütter, die ohnmächtige Wuth der Führer des Volkes, die Flucht ihrer Kriegsschaaren, den Brand des Tempels; dann das siegreiche Vorrücken des römischen Imperators mit seinem Heer und das Aufpflanzen seiner Adler auf dem Altare Jehova's; endlich die großen Thatsachen der Weltgeschichte: die Heimathlosigkeit des „Volkes Gottes", das seinen Gesalbten an's Kreuz geschlagen, dargestellt durch die von Dämonen verfolgte symbolische Gestalt des „Ewigen Juden" — und dagegen die aus Schutt und Asche gerettet hervorgehende junge Christengemeinde, geleitet von den Engeln der neuen Religion, von Glaube, Liebe und Hoffnung, wobei der Künstler durch eine Gruppe von Kindern, die flehentlich um Mitrettung bitten, eine tief ergreifende Wirkung hervorgebracht. Ueber dem Bilde der Zerstörung schweben Engel mit Flammenschwertern, zum Zeichen, daß ein Gottesgericht hier gehalten wird, während noch höher in einer Wolkenglorie die Gestalten der Propheten erscheinen, deren Worte man auf dieß durch die Römer herbeigeführte Ereigniß gedeutet hat.

Die Meinung über diese Composition war sehr getheilt: die Einen priesen, die Andern tadelten; die ganz ungewöhnliche Bedeutung des Werks verkannte Niemand. Der Tadel beschränkte sich (die etwas gesuchte Stellung des Hohenpriesters etwa abgerechnet) vornehmlich auf die Anordnung, der zufolge ganz verschiedene, durch Raum und Zeit getrennte Ereignisse auf demselben Boden ohne alle sinnlich wahrnehmbare Scheidung vor die Augen gestellt würden. Daß ganz dasselbe von altitalienischen, wie altdeutschen Meistern unbe-

3. Zeitr. anstandet hundertmal geschehen, daß Cornelius in seiner Zerstörung Troja's alle Momente dieses großen Trauerspiels in Einen Raum mit kaum merkbaren Unterscheidungen zusammengefaßt, änderte nichts an dem ausgesprochenen Tadel; dieser aber freilich auch nichts an der freudigen Bewunderung, der wir uns hingaben im Angesicht eines Werkes, das seinen Meister in voller Freiheit und glänzender Entfaltung der edelsten künstlerischen Kräfte zeigte. Nur Eine wirkliche Schwäche schien dem Bilde vorzuwerfen zu sein. Hatte Kaulbach den Gedanken, die geschichtlichen Ereignisse als Ausflüsse göttlicher Vorsehung und berufener Vorhersehung darzustellen, so mußte dieß mit der größten künstlerischen Energie ausgesprochen und durchgeführt werden. Aber gerade die Wort- und Werkführer Gottes im Bilde sind seine schwächsten Stellen.

Reise n. Italien. Mit diesem Bilde trat übrigens ein bedeutender Wendepunkt im künstlerischen Wirken Kaulbach's ein. Bevor er an die Ausführung in Farben ging, unternahm er eine Reise nach Italien, um vornehmlich in Rom sich für das große Werk gehörig vorzubereiten. Ich habe schon früher angedeutet, daß in der Schule von Cornelius das Studium der Farbe sowohl, als der malerischen Technik nicht sonderlich gepflegt worden; Oelmalerei eigentlich gar nicht. Den hieraus erwachsenden Mangel konnte Niemand lebhafter empfinden, als der nach Vollendung strebende Geist Kaulbach's, dem — woran Andre ihr Lebelang sich abmartern — eine schöne und correcte Zeichnung, wie angeboren zu Gebote stand, und dem nun die gefühlte Unfähigkeit unerträglich geworden, so daß ihm das Versäumte oft größer und werthvoller erschien, als der ganze ungeheure Schatz, den er seiner Natur und seinem Bildungsgange verdankte. Darum benutzte er seinen Aufenthalt in Rom vornehmlich, wo nicht ausschließ-

lich dazu, in Handhabung von Pinsel und Palette die ersehnte Meisterschaft zu gewinnen, wobei ihn die ungewöhnliche Schönheit des römischen Volks, und vorzugweise der dortigen Modelle wesentlich förderte. So kam er mit einer Anzahl gemalter Studien, ausgebildeter, breiter Malertechnik und einer überraschenden Herrschaft über die Farbe, die warm und lebensvoll ihm zu Gebote stand, aus Rom zurück. Die Folgen waren bald an dem Bilde von der Zerstörung Jerusalems sichtbar.

Inzwischen knüpfte sich an dieses Gemälde noch ein anderes, wichtiges Ereigniß. Kaulbach hatte den Carton ohne Auftrag gezeichnet und fing die Ausführung in Farben ohne Bestellung an; selbst König Ludwig hatte vom Künstler nichts verlangt, als die Anzeige etwaiger Bestellung. Da kam der König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen zum Besuch nach München, und in die Werkstatt Kaulbach's, und — entschied sich sogleich für die Erwerbung des noch in der Ausführung begriffenen Bildes. Das war für König Ludwig das Feldzeichen: er ließ das Bild nicht aus der Hand und trat in die vom König von Preußen eventuell angenommenen Bedingungen ein. Und als nun dieser sich mit einer Copie (um den gleichen Preis) begnügen wollte, und Kaulbach darauf nicht einging, sondern ein eignes, neues Bild zu malen sich erbot, erhielt er die Antwort von Berlin: „Nicht eines, sondern sechs, und darunter doch wo möglich die Zerstörung Jerusalems!" in welcher Antwort der Auftrag für die großen Wandgemälde des Neuen Museums in Berlin andeutungsweise enthalten war.

Die „Zerstörung Jerusalems"*) war im J. 1845 vollendet und Kaulbach hatte damit ein glänzendes Zeugniß seiner Befähigung als „Maler" abgelegt. Den aber mit die-

*) Gestochen von Merz nach dem Gemälde, das sich in der Neuen Pinakothek in München befindet.

3. Zeilr.

 sem Vorzug verknüpften Gefahren ist er nicht ganz entgangen. Gelingt es der Kunst, die bildliche Darstellung der Gegenstände, sowohl der Färbung als der Modellierung nach, bis zur Täuschung zu steigern, und dazu den Zauber von Licht- und Luftwirkung und Helldunkel zu fügen, so wird es bei den mit diesem Gelingen verknüpften Anreizungen — sowohl des Beschauers als des Künstlers — erklärlich, wie sich die Kunstkräfte mit einem Uebergewicht nach dieser Seite wenden, und die Kunst selbst verändern. Die Wirklichkeit, einmal zu Macht gelangt, läßt sich keines ihrer Rechte nehmen und verlangt vollständige Befriedigung unter Beseitigung alles Unwahren und Unwahrscheinlichen. Sind einmal die symbolischen Gestalten, die Phantasiebilder einer Welt ohne Raum und Zeit, geworden wie unser Einer, so hängt sich die Materie mit all' ihrer Last an sie, wie wir es bei den Naturalisten sehen, oder es tritt, wenn sie sich nicht fügen, jene barocke Verbindung von Wirklichkeit und Fabel ein, die mit ihrer augenfälligen Unmöglichkeit das Gemüth kalt läßt (wie die Rubensschen historisch-allegorischen Bilder) und deren Wirkung nur durch den sprudelnden Humor eines Correggio oder Paolo Veronese, oder durch die Glut spanischer sinnlich-religiöser Schwärmerei überwunden wird. Kaulbach hat die Gefahr nicht ganz zu vermeiden gewußt. Die malerische Wirkung ist erreicht durch richtig empfundene Ueber- und Unterordnung aller Theile und durch das der Farbe eingeräumte, fast ganz selbstständige Leben, so daß diese sogar ohne alle Gestalten, die jetzt sie tragen, einen großen Zauber ausüben würde, und das Bild mit dem Schein einer wirklichen Begebenheit vor uns steht. Ist nun der ewige Jude mit seinen Dämonen in Düsterheit gehüllt, bedeckt Glut und Dampf den Hintergrund, löst sich die Schaar der niederschwebenden

Engel in blühende Regenbogenfarben auf und die Gruppe der Propheten in Licht: so scheint der Gedanke selbst aus diesen Tönen zu sprechen; sind aber die sinnlich wahrnehmbaren Unterschiede zwischen Nähe und Ferne, Höhe und Tiefe rc. so stark hervorgehoben, daß wir vor der Wirklichkeit zu stehen glauben, spielen Luft und Licht und Glanz in den Farben der Gewänder, daß wir selbst ihre Stoffe unterscheiden, so ist der Hohepriester nicht mehr das Hohepriesterthum, Ahasver nicht mehr das Sinnbild seines heimathlosen Volkes, so sind die Engel eine Erscheinung und die Propheten eine Vision. Da aber Composition, Formengebung und Charakterzeichnung aus dem Gedanken und einer idealen Anschauungsweise hervorgegangen, wird mit der gewählten Weise der dem Naturalismus sich nähernden Ausführung ein Widerspruch in das Bild gebracht, der seine Wirkung schwächt und es von der Höhe, auf die es die Zeichnung gestellt, etwas herabzieht.

3. Zeitr.

In die Zeit der „Zerstörung Jerusalems" fällt ein anderes Oelgemälde, das unter dem Namen „Dichtkunst und Liebe" (oder „Anakreon") bekannt worden. Ein Jüngling sitzt mit einem Mädchen — beide in idealer Bekleidung — am Boden und liest mit ihr Anakreon's Gedichte; Liebesgötter gießen Oel in die Lampe neben ihnen und streuen Blumen über sie*); ein Werk, das kaum eine andere Bedeutung beanspruchen kann, als daß Kaulbach daran seine Kräfte für das Bild der „Zerstörung" geprüft und geübt.

Dichtkunst u. Liebe.

Schon im Jahr 1845 begann er die Arbeiten für das Berliner Neue Museum, und zwar mit der Völkerscheidung beim Thurmbau zu Babel, welcher alsbald die Kreuzzüge folgten. Doch davon später! Inzwischen über-

*) Das Gemälde ist im Besitz des Königs von Württemberg. Gestochen hat es Felsing.

3. Zeitr. raschte Kaulbach die Welt mit einer ganz neuen Gabe, welche die Vielseitigkeit seines Talentes in's hellste Licht setzt. Während er nehmlich in das Studium der Weltgeschichte sich vertiefte, um den Stoff daraus zu schöpfen für seine großen historischen Bilder in Berlin, griff er zur Erholung und Erheiterung auch nach leichterer Speise; und wie ihm da Goethe's köstliches Epos von „Reineke Fuchs" in die Hand kam, zog ihn dieses Buch verkappter Menschengeschichten so unwiderstehlich an, daß er es in die Sprache seiner Kunst übersetzen mußte. So entstanden — neben den erhabenen Bildern aus der Weltgeschichte — jene Zeichnungen zu „Reineke Fuchs", die, von verschiedenen Künstlern gestochen, zugleich mit dem Text als Prachtwerk (später in wohlfeilerer Ausgabe in Holzschnitt) von der Cottaschen Verlagshandlung veröffentlicht, eines der beliebtesten Besitzthümer der Nation geworden sind.

Reineke Fuchs.

In keinem zweiten Werke der bildenden Kunst erreicht der satirische Humor die Höhe der Vollendung wie hier; nirgend sind die Schwächen der Menschen so unbarmherzig aufgedeckt, so wahrhaftig geschildert als in diesen Thierbildern. Kaulbach hat dabei das Unglaubliche geleistet, indem seine Thiere in Gestalt, Bewegung und Haltung vollkommen nur Thiere sind, und doch zugleich wie wirkliche Menschen uns ansprechen. Freilich ließ der Künstler sich keine Mühe verdrießen, seine Kenntniß menschlicher Körperformen und Charaktere durch ein genaues Studium der Thiere zu vermehren. Er legte sich in seinem Garten einen eignen Fuchsbau, ein „Malepartus", an mit einer gesegneten Fuchsfamilie, er hielt sich Pfauen, Tauben, Hunde und andere Thiere und beobachtete alle mit Scharfblick und Freude in ihren verschiedenen Lebensäußerungen, und prägte ihre Eigenthümlichkeiten seinem Gedächtniß so ein, daß er jederzeit den freiesten Ge-

brauch davon machen konnte. So kam es, daß er nicht allein[3. Zeitr.] naturhistorische, sondern psychologisch treue Thierbilder lieferte, in denen wir uns selbst mit allen Schwächen, Begierden und Leidenschaften, mit den Untugenden und Lastern der Gesellschaft wieder zu erkennen gezwungen sind. Was Belachens- und Beklagenswerthes vorgeht in der Seele der Menschen, hier ist es von den Repräsentanten der Thierwelt unverkennbar und doch mit der größten Feinheit in Haltung und Bewegung und jeglicher Miene ausgedrückt. Und dabei ist kein Stand geschont, Hoch und Niedrig, Weltlich und Geistlich, Mächtig und Unmächtig — Alle ermangeln des Ruhmes vor der Welt. Vor dem Tyrannen Nobel beugen sich alle, der Hofmarschall Hirsch, der Oberst-Kammerherr Schwein, wie Lampe das Häschen, die Kriegsobersten Wolf und Bär, wie die hohen Würdenträger der Kirche, Tiger und Leopard; unübertrefflich ist das heuchlerische Katzengesicht in der Gerichtssitzung bei der Leiche von Kratzefuß, oder das angst- und erwartungsvolle vor dem sorglos übermüthigen Reineke, der Freund und Feind in's Verderben schickt, für jede Unthat der Selbstsucht ausgerüstet mit der Maske der Tugend, der Unschuld und des Rechts. Unübertrefflich ist es dem Künstler gelungen, dasselbe schlaue Fuchsgesicht uns bald boshaft und schadenfroh, bald andächtig und zerknirscht, bald tückisch lauernd, bald demüthig ergeben, hoffnungslos verzweifelnd und dann siegestrunken, im Pathos der Gatten- und Vaterliebe und dann auch einmal in eigenster Gestalt, still für sich auf Ränke sinnend zu sehen. Neben dem bittern Humor findet aber auch das Reinkomische seine Stelle, und reichlich ist Stoff zum Lachen dargeboten: der Esel mit der Rose hinter'm Ohr als Hofpoet, oder als Schmeichler, die Aeffin als Hebamme der Königin neben dem Kronprinzen in

3. Zeitr. naturgemäßer Beschäftigung, die Kraniche als Medicinalräthe, der Jammer der Fuchskinder beim Abschied des Vaters, und vieles andere. Mit wenigen Attributen, einem Hut, einem Gürtel, Degen, Blatt oder Buch &c. ist die Menschenähnlichkeit, die Beziehung auf einen Stand deutlich bezeichnet; oft aber treten auch Menschen selbst mit auf, wie im Gedicht. Kurz, das Werk Kaulbach's steht dem Goetheschen Gedicht vollkommen ebenbürtig zur Seite, es ist ein glänzendes Zeugniß seines umfassenden Talentes; in der Lust aber und in der Vollkommenheit, womit es aus- und durchgeführt ist, zugleich ein Merkzeichen der mächtigen in ihm waltenden Kräfte der Negation und der Vernichtung. Denn in der Menge der Gestalten, die er uns vorführt, ist auch nicht Eine, die man lieben mag: nichtsnutzig ist das ganze Geschlecht der Erdenbewohner! Zur Erklärung übrigens des lahmen Greifen der Umschlag-Vignette am Siegeswagen Reineke's, und des Greifen in der Weiberhaube mit gebundenen Flügeln, an Kaulbach's Arm, sei die Bemerkung hier beigefügt, daß die Verlagshandlung, deren Zeichen der Greif ist, bei manchem Blatt, von dessen beißender Schärfe sie eine üble Wirkung in einflußreichen Kreisen befürchtete, mit der Veröffentlichung gezögert hat.

Bevor wir nun zu andern größern Arbeiten Kaulbach's

Bildnisse. übergehen, müssen wir seines Talentes für das Bildniß gedenken. Es ist schon früher erwähnt worden, daß sein beispielloses Formengedächtniß ihn in den Stand setzt, lebensgroße Bildnisse mit sprechender Aehnlichkeit aus der Erinnerung zu zeichnen; wieviel vollkommener müssen demnach seine Bildnisse nach der Natur sein! Bei der großen Lust, mit der er von jeher in das Studium der Natur und der Charaktere sich versenkt, gibt es eine große Anzahl gezeichneter Bildnisse von ihm, vorzugsweise männlicher, da ihm — wie er sagt —

weibliche nicht gelingen. Ebenso hat er viele Bildnisse, und zwar in ganzer Figur, in Oel gemalt, von denen ich nur die Bildnisse der Könige Ludwig und Maximilian von Bayern, erstres in der Neuen Pinakothek; ferner die Bildnisse der Maler Monten und Heinlein im Costüme des Künstlerfestes von 1840, ebenfalls in der Neuen Pinakothek, dann eines ungarischen Edelmannes, Pronay, des Tonkünstlers Liszt und der Prinzeß Marie zu Hohenlohe, geb. Wittgenstein, nennen will. Erfassen der Individualität, vielleicht nicht immer ganz ohne Uebertreibung der charakteristischen Züge, Schönheit und Bestimmtheit der Zeichnung, lebenswahre Farbe und harmonische Gesammtwirkung geben diesen Bildern einen entschiedenen, historischen Werth, wenn auch eines vor dem andern einen Vorzug verdienen sollte.

3. Zeitr.

Den König Ludwig beschäftigte von der Zeit an, daß er die „Zerstörung Jerusalems" in die Reihe seiner Kunstunternehmungen aufgenommen, der Plan, der Malerei der Gegenwart ein besonderes Gebäude zu errichten, eine Neue Pinakothek neben der Alten. An den Außenwänden dieses Gebäudes sollten Frescobilder die Geschichte der neuen deutschen Kunst, insonderheit der Kunstschöpfungen des Königs Ludwig, dem Vorübergehenden anschaulich machen, und Kaulbach ward beauftragt, diese Aufgabe zu lösen; ohne Zweifel eine schwierige Aufgabe grade für ihn, der selbst — und zwar nicht ohne Anfechtung — eine hervorragende Stellung in dieser Geschichte einnimmt. Die Art und Weise, wie er sie gelöst, hat einen unheilbaren Bruch zwischen ihm und seinen unmittelbaren Vorgängern, den eigentlichen Helden dieser gemalten Geschichte herbeigeführt.

Neue Pinakothek.

Wenige Erscheinungen der Neuzeit bieten — trotz aller menschlichen Schwächen und Gebrechen, die mit unterlaufen

3. Zeitr. — ein so erfreuliches Bild dar, als das Neuaufleben der deutschen Kunst, selbst in der Beschränkung auf die Betheiligung ihres ersten und eifrigsten Schutzherrn, des Königs Ludwig. Im Inland wie im Ausland war diese Ansicht allmählich die herrschende geworden; nur derjenige, der sie laut vor aller Welt verkünden sollte, theilte sie nicht: Kaulbach vermochte kaum Eine gute Seite ihr abzugewinnen. Was bei ihm Alles zusammen gewirkt haben mag, ein gewisser unleugbarer Mangel an Objectivität, der Geschichte gegenüber, (wie er sich sonst schon bei ihm gezeigt), ein noch nicht erstorbener Groll aus der Zeit erlittener oder vorausgesetzter Verfolgung, oder der schon oben bezeichnete Geist der Verneinung, die Lust der zersetzenden Satire, die überall die Genossen Reineke's sieht und Begeisterung, Liebe, Andacht für eine Theatergarderobe hält, hinter welcher alsbald der nackte Erdensohn mit Eigennutz, Eitelkeit und Neid zum Vorschein kommen, kurz: Kaulbach sah in seiner Aufgabe vielmehr eine Gelegenheit, Witz und Satire spielen zu lassen, als der Kunst unsrer Tage ein Ehrengedächtniß zu errichten, er setzte seinen Meister Cornelius nebst Overbeck und Veit auf einen lahmen, obendrein hölzernen Pegasus, und ließ einen Vierten, den — obschon sein Gesicht verdeckt war — doch Jedermann erkennen mußte, vergebliche Sprünge machen, von seiner Schildkröten-Schneckenpost sich auch noch auf den Pegasus zu schwingen; er gab Overbeck eine Processionsfahne in die Hand und ließ ihn vor einem Kapuziner (und zwar in ziemlich bedenklicher Gesellschaft) niederknien; er stellte alle, die der König berufen zur Ausführung seiner Werke, voll Begierde nach Aufträgen und Orden dar, und setzte neben v. Klenze eine Statuette Mercurs und eine Ranke des Tausendgüldenkrautes. Da war fast nicht Einer, den er nicht bei einer schwachen Seite

gefaßt und gerupft hätte, obschon nicht Jedermann den Schalk erkannte oder erkennen wollte. Und obschon Kaulbach's Auffassung des Gegenstandes in öffentlichen Blättern die entschiedenste Mißbilligung gefunden*), wurde sie doch selbst von dem königlichen Urheber des Werks in Schutz genommen, bis er an dem Entwurf zum „Künstlerfest" erkannte, daß vor der satirischen Laune kein Unterschied der Person, und daß er selbst vor ihr nicht sichrer sei, als die von ihm zu seiner Ehre berufenen Künstler. Als nun der Künstler einlenkte, waren freilich die Hauptschläge geschehen; der Rest der Bilder zeigte nur, daß Kaulbach ohne die Freiheit des Humors kein sonderliches Interesse an der Arbeit hatte.

An der Ostseite des Gebäudes sind in allegorischen weiblichen Figuren jene Künste dargestellt, denen der König ein Feld der Thätigkeit angewiesen; rechts die Architektur mit Sculptur und Erzgießerei, links die Historienmalerei mit Glas- und Porzellanmalerei. Die drei ersten Bilder der Südseite beziehen sich auf neuere deutsche Kunstbestrebungen im Allgemeinen. Das erste ist der Kampf der neuen Kunst mit dem schlechten Geschmack der Perückenzeit. Die Grazien werden in einem Verließ gefangen gehalten; vor ihrer Kerkerthür liegt in Schlaf versunken, die Gliederpuppe im Arm, ein ehemaliger Akademie-Director, während ein Cerberus mit drei Perückenköpfen Wache hält, aber einerseits von den Clas-

*) Zuerst trat J. Schnorr mit geharnischter Rede gegen ihn in der Allgem. Zeitung auf, und als im selben Blatt zu seiner Vertheidigung die deutsche Kunst geringschätzig behandelt wurde, erklärte ich daselbst: „Entweder ist das wahr und Kaulbach hat Recht — dann ist das ganze Wirken des K. Ludwig eine große Thorheit; oder — und das sage ich — der König hat Recht mit seiner Begeisterung für die deutsche Kunst, dann sind die Bilder Kaulbach's eine Unwahrheit und sollten herabgeschlagen werden."

sikern Winckelmann, Carstens, Thorwaldsen und Schinkel, anderseits von den Romantikern Cornelius, Overbeck, Veit und einem Vierten angegriffen wird. Im zweiten Bilde kommen deutsche Künstler nach Rom und studieren das dortige Volk und Volksleben, wobei freilich Kaulbach selbst und seine Zeitgenossen neben den Männern von 1816 in Rom einziehen und das Volksleben alles andere eher ist, als römisch. Im dritten Bilde studieren die deutschen Künstler in Rom nach den alten Kunstwerken und empfangen die Botschaft von den beabsichtigten Kunstunternehmungen des bayrischen Fürsten. Das vierte Bild stellt den König Ludwig als Sammler von Kunstwerken dar, wie ihm für die Glyptothek Statuen, für die Pinakothek Gemälde, Kupferstiche, Vasen gebracht werden. Hier wie überall sind Bildnißfiguren angebracht, freilich ohne sonderliche Rücksicht auf die Forderungen der Geschichte. Mit Recht bringt Brulliot Kupferstiche; aber was hat Dillis mit altdeutscher Kunst zu schaffen? und wie durfte Friedrich Thiersch fehlen unter den Archäologen, die dem König gedient?

Nun folgen die Bilder, welche der Kunstthätigkeit des Königs gelten. Da sind zuerst die vom König Ludwig berufenen Maler theils mit Ausführung, theils mit Betrachtung von Kunstwerken beschäftigt; dann folgen die Architekten, die seine Bauunternehmungen ausgeführt, und im letzten Bilde der Südseite die Bildhauer, die ihm gedient — Alle in sprechender Bildnißähnlichkeit. An der Westseite ist das eine Bild der Glasmalerei, das zweite der Erzgießerei, das dritte der Porzellanmalerei gewidmet, und stellt ein jedes eine der betreffenden Werkstätten dar. In der Erzgießerei wird der kolossale Kopf der Bavaria aus der Grube gehoben. An der Nordseite sind zwischen den Fenstern die Bildnißfiguren der

einzelnen hervorragenden Künstler, welche dem König gedient, und an beiden Enden des Gebäudes Künstlerfeste gemalt. Das eine bezieht sich auf die Uebergabe des Albums und des Schreibschrankes an König Ludwig nach Enthüllung der Bavaria; das andere ist ein nur gedachtes Fest, bei welchem Künstler sich um die von Frauen bekränzte Statue des Königs vereinigen.

3. Zeitr.

Die Bilder sind von Nilson in Fresco ausgeführt. Sonne, Regen und Hagel haben bereits das Ihrige gethan, sie der Vergessenheit zuzuführen. Nur die Ost- und Nordseite sind besser erhalten, zum Zeichen, daß weniger Kälte, als der Wechsel von Sonnenschein und Nässe der Frescomalerei gefährlich ist. Die ausgeführten Skizzen in Oelfarben von Kaulbach's eigner Hand werden im Innern der Neuen Pinakothek aufbewahrt.

Von diesen Arbeiten, welche weder im Leben Kaulbach's noch in der Geschichte der neuen deutschen Kunst zu freudiger Theilnahme und Zustimmung bewegen, wenden wir uns zu dem größten und herrlichsten Werke dieses erlesenen Genius, in welchem er alle ihm verliehenen Gaben der Kunst, vom erhabensten Schönheitssinn bis zum leichtbeschwingten Humor, von der Ausbildung der Form bis zu vollendeter Farbenwirkung, vor allem aber seine ideale Auffassung des Lebens und der Geschichte auf das Glänzendste bewährt hat: zu den **Bildern aus der Weltgeschichte** im Treppenhause des Neuen Museums in Berlin. Wer vor diesem Werke noch Anforderungen geltend macht, die keine Befriedigung gefunden, der bedenkt nicht, daß auch dem beglücktesten Genius Grenzen gesteckt sind, über die er nicht hinaus kann, und daß wir ihm gegenüber wohl unsre Wünsche und Erwartungen aussprechen, aber nicht als Maßstab an seine Schöpfungen legen dürfen. In diesen Bildern spricht Kaulbach seine Künstler-Natur ohne alle Neben- und Hinterge-

Bilder aus der Weltgeschichte.

3. Zeitr. danken aus. Wie sie sind, sind sie sein Werk, und nur so konnten sie es sein. Man könnte ebenso leicht, aber ebenso vergeblich von Cornelius venetianisches Colorit verlangen, als von Kaulbach eine andre Auffassung und Behandlung seiner Weltgeschichtsbilder.

Für die sechs großen Räume, die ihm angewiesen waren, oben an den beiden Langseiten des Treppenhauses, bestimmte Kaulbach sechs einflußreichste Ereignisse der Weltgeschichte: die Theilung der Menschen in Volksstämme als den Anfang aller Geschichte; die Blüthe Griechenlands als den Höhepunkt der Geschichte des Japhetitischen, die Zerstörung Jerusalems als den Untergang der Geschichte des Semitischen Stammes; die Auflösung des Römerreichs durch die neuen Träger der Weltgeschichte aus Norden; die Kreuzzüge als den vollendeten Ausdruck der romantischen Zeit, und die Reformation als ihren Ausgang und die Grundlage der Bildung der Neuzeit. Sowohl den Rahmen dieser Bilder, als kleinere Nebenräume, benutzte Kaulbach, das Bild der Weltgeschichte nach allen Seiten zu vervollständigen.

Thurmbau zu Babel.

In dem ersten großen Gemälde bildet der Thurmbau zu Babel den Mittelpunkt, von welchem, nach der alttestamentlichen Ueberlieferung, die Verschiedenheit der Sprachen, somit die Sonderung in Völkerstämme ausgegangen. Hier begegnen wir sogleich dem leitenden Gedanken Kaulbach's für alle seine Bilder, daß sich in allen großen Ereignissen der Weltgeschichte das herrschende religiöse Bewußtsein der Menschheit abspiegle, daß sie in der Beziehung zur Gottheit ihre Quelle wie ihre Bedeutung finden. So stellt er hier den alttestamentlichen Jehovah dar, wie er im Zorn die Vermessenheit des Nimrod straft, der sich mit einem Bau bis zu dem Himmel erheben will. Dann zeigt er uns diesen Tyran-

nen in vergeblicher Wuth über das Zusammenbrechen seiner Gewalt, über den Abfall und den Untergang derer, die ihr als blinde Werkzeuge gedient; und im Vorgrund und als Hauptgegenstände des Bildes: die drei großen Volksstämme, nach drei verschiedenen Seiten auseinander gehend, die patriarchalischen Semiten links, in der Mitte die culturfeindlichen Chamiten, und rechts das freie Heldengeschlecht der Japhetiten. Bestimmt und schön sind die Völkerunterschiede charakterisiert, selbst durch die beigegebenen Thiere, durch Schafe und Stiere bei dem Wandervolk der Semiten, durch die Büffel bei den Söhnen Chams und durch das Roß bei dem kampflustigen Geschlechte Japhet's.

3. Zeitr.

Den Mittelpunkt des zweiten Gemäldes bildet **Homer**, der von der Sage geführt übers Meer nach Hellas kommt und mit seinen Gesängen das Volk erfreut und begeistert. Um den Gedanken anschaulich zu machen, daß in Griechenland alle Bildung auf Homer sich zurückführen lasse, versammelt Kaulbach hier die Weisen und Gesetzgeber des Volkes, Dichter und Geschichtschreiber, Bildhauer und Baumeister ohne Rücksicht auf die Zeitfolge um ihn; mehr noch: zugleich mit Homer ziehen die olympischen Götter ein in die ihnen errichteten Tempel, während Thetis dem Nachen des Sängers folgt, der ihrem Sohne die Unsterblichkeit gegeben. Große Schönheiten hat unstreitig auch dieses Bild; aber die Hauptgestalt des Homer läßt unbefriedigt und man fragt vergeblich, warum an die Stelle der aller Welt bekannten, ehrwürdigen Gestalt des erblindeten ionischen Dichters ein unbekannter Fremdling getreten? Phidias verdankt bekanntlich einem Verse Homer's sein Zeus-Ideal; es ist aber geradezu falsch, wenn ihn Kaulbach von der Darstellung menschlicher Gestalten durch Homer zu der Darstellung der Götter geführt uns

Homer.

3. Zeitr. zeigen will. Erst lange nach den Göttern hat die Kunst Menschen gebildet. Auch in der Anordnung trifft dieß Bild ein Vorwurf, den es mit keinem andern des Künstlers theilt: der Raum ist offenbar nicht glücklich ausgefüllt, indem die Hauptmasse im Vorgrund durch eine Diagonallinie von der obern und hintern Abtheilung geschieden ist.

Zerstörung Jerusalems. Geisterschlacht. In den dritten Raum malte Kaulbach das Bild von der Zerstörung Jerusalems, das ich bereits oben beschrieben; in den vierten die Geisterschlacht der Hunnen und Römer, die er als große Zeichnung für den Grafen Raczynski ausgeführt hatte, und von der ich auch bereits ausführlich geredet. Das Gemälde aber, wie es in dem Treppenhause des Museums zu sehen, dringt uns eine neue Betrachtung auf. Ich habe schon erwähnt, daß es für Kaulbach eine der ernstesten künstlerischen Sorgen war, ein richtiges System der Färbung zu finden. In der Schule von Cornelius war man nicht viel weiter gegangen, als die Farbe zur größeren Verdeutlichung der Form und des Gedankens anzuwenden. Das große Gemälde Gallait's von der Abdankung Carls V. hatte in Vielen die Vorstellung von einer malerischen Gesammtwirkung, von einer das Ganze beherrschenden Stimmung geweckt, und de Biefve's „Compromiß" hatte die Augen für allerlei natürliche Effekte, Stoffunterschiede u. dergl. aufgethan. Ohne ihre Wege einzuschlagen, hatte Kaulbach doch von ihnen Einiges angenommen, und in seine Bilder überzutragen versucht; ohne übrigens auf ein eignes, selbstständiges System zu verzichten. Der Aufgabe sich klar bewußt, suchte er außer der Gesammtstimmung, die jedes Bild charakterisieren mußte, nach richtiger Belebung aller Einzelnheiten, und nach der harmonischen Vereinigung aller durch die Farbe hervorgerufenen Gegensätze, vor allem

nach der unmittelbaren Einheit von Zeichnung und Färbung. 3. Zeitr.
Das Ringen nach der Lösung dieser überaus schwierigen Aufgabe sieht man deutlich in den drei ersten Bildern, sowie die siegreichen Fortschritte, die der Künstler gemacht, ohne aber zum Ziel zu gelangen. Plötzlich in der „Geisterschlacht" hat er's erreicht: das Bild ist farbig ohne irgend einen bunten Fleck; es ist wie eine getuschte Zeichnung und hat doch allen Wechsel der Farben; es ist wie aus Einer Masse geformt und doch voll des mannichfachsten Lebens; dazu hat es eine Stimmung gleich dem Ernst eines Oratoriums, und diese Stimmung durchdringt und beherrscht jedes Glied und jeden Winkel des gewaltigen Werkes.

Kreuzzüge.

Das nächstfolgende Bild hat die Kreuzzüge zum Gegenstand, und zwar den großen Augenblick, wo die Kreuzfahrer unter Gottfried von Bouillon zuerst Jerusalem erblicken. Sehe ich recht, so hat Kaulbach die Grenzen für dieses Bild etwas weiter gesteckt, als die Aufgabe sie zieht. Wohl hebt er die religiöse Bedeutung der Kreuzzüge vor allem hervor: Christus und seine Heiligen erscheinen dem Heer und ihr frommer Führer weiht ihm die Krone; kampfmuthig und opferbereit schreiten die Krieger und Fürsten heran; zerknirscht liegen Pilger am Boden, die im Gefühl ihrer Unwürdigkeit sich blutig geißeln, um wenigstens etwas zu leiden da wo der Heiland der Welt die bittersten Qualen erduldet; ja selbst äußerlich ist die Erinnerung an den „Kreuzzug" festgehalten, indem sich die Kriegsschaaren im Geleite geistlicher Oberhirten gleich einer Prozession tief ins Bild hineinziehen. Wenn aber in diesem Zug ein Reliquienkasten von Kirchendienern getragen wird, wenn Sänger und Spielleute einen vorragenden Platz einnehmen, wenn eine der Hauptgruppen im Vorgrund eine von Sclaven getragene, von Rittern be-

3. Zeitr. gleitete Dame bildet, so erkennt man, daß es dem Künstler um ein umfassendes Bild aus romantischer Zeit, mit Minnesang und Minnelust, mit Reliquien-, Kirchen- und Madonnendienst wie mit religiöser Kriegsbegeisterung für einen heiligen idealen Zweck zu thun war. Der Eintrag, der damit dem Bild als einem Bild der Kreuzzüge geschieht, wird erhöht durch die Schwäche einer andern Stelle, die freilich fast durchgängig sich wiederholt. Wie glücklich der Gedanke auch ist, die weltgeschichtlichen Ereignisse im Zusammenhang mit dem religiösen Bewußtsein aufzufassen, so erscheint doch Kaulbach's Phantasie immer an dieser Stelle am wenigsten schwunghaft, klar und warm, gleich als ob das Reich religiöser Anschauungen ihm zu fern läge. Weder der Jehovah auf dem Bilde der Völkerscheidung, noch die Propheten der Zerstörung Jerusalems, noch die Götter Griechenlands machen den Eindruck einer Macht über die menschlichen Schicksale, welche ihnen der Glaube der Völker zugeschrieben; am meisten verblaßt aber erscheint Christus über Jerusalem, nicht entsprechend der Bewegung eines ganzen Welttheils, der in ihm den allein wahren, lebendigen und allmächtigen Gott verehrte, und die Stätte wo er auf Erden gewandelt zur ewigen Wohnstätte seiner Anbetung zu machen Gut und Blut einsetzte. — Die malerische Ausführung macht dieß Bild in den Augen Vieler zum gelungensten; und in der That ist es in Farben und Licht ein wahrer Blumenstrauß; aber gerade die starke Betonung der Farbenwirkung lenkt die Aufmerksamkeit zu sehr auf den Vortrag und vom Gegenstand ab.

Reformationszeit. Das sechste Bild umfaßt die Reformationszeit. Es verdient ein Wort im Buch der Geschichte, daß man in Berlin an entscheidender Stelle dem Künstler Jahre lang die Wahl dieses Stoffes bestritten, daß man dafür, die Neuzeit zu

charakterisieren, die „Erneuerung des Landfriedens unter[3. Zeitr.] Maximilian I.“, ja sogar — im Weigerungsfalle — „den Ausbau des Cölner Domes“ ihm in allem Ernste vorgeschlagen hat. Es bedurfte der beharrlichsten Ausdauer von Seiten Kaulbach's und der energischen Beihülfe einsichtsvoller und einflußreicher Kunstfreunde, um der historischen Bilderfolge im Neuen Museum zu Berlin den allein richtigen und würdigen Abschluß zu gewinnen.

Dieses letzte der großen Bilder ist in jeder Beziehung eine der bedeutendsten Kunstschöpfungen der Gegenwart; in einer Beziehung aber muß man es geradezu das bedeutendste nennen, indem es einem Bekenntniß der Zeit in der wir leben gleich kommt. Denn wenn es in den vorhergehenden Bildern der Phantasie des Künstlers überlassen bleiben mußte, die einzelnen Charaktere zu bilden, so tritt ihm hier die Wirklichkeit mit ihrem fertigen Urbild entgegen, das er dichterisch und künstlerisch zu verwerthen hat. Wenn früher die Beziehung der Ereignisse zur Gottheit sich in das, irdischen Augen unerreichbare Jenseits verliefen (und darum bei ihm die völlige Klarheit des Ausdrucks nicht fanden), so ist mit der Eroberung des „Wortes Gottes“ für alles Volk, Gott selbst gegenwärtig in der Geschichte.

Das Bild umfaßt die ganze, große Bewegung der abendländischen Völker, die im 16. Jahrhundert ihren höchsten Grad erreicht und in Luther am stärksten sich kund gegeben, deren Anfänge aber weit ins 15., selbst ins 14. und 13. Jahrhundert zurückreichen und die sogar im 17. Jahrhundert noch hohe Wogen treibt.

Wir befinden uns im Innern einer gothischen Kirche, vor uns die Chorabschlüsse der drei Schiffe. Auf einer Empor der mittlern Absis ist ein Sängerchor aufgestellt: es sind

3. Zeitr. die Meister des protestantischen Kirchengesanges. Unter ihnen auf einer halbkreisrunden, erhöhten Bank haben die Vorläufer und Vorkämpfer der Reformation Platz genommen: Huß, Savonarola, Abälard und sein Schüler Arnold von Brescia, Petrus Waldus, Wesel, Wessel, Tauler und Wiklef. Die Wand über und hinter ihnen ist mit dem Abendmahl Leonardo's bemalt. Vor dem Altar sehen wir die Gruppe der großen Reformatoren; da steht Luther und hält mit beiden hocherhobenen Händen die aufgeschlagene Bibel; neben ihm stehen Calvin und Bugenhagen, und Zwingli zu seiner Rechten, Melanchthon zu seiner Linken, das Abendmahl in beiderlei Gestalt spendend, erstrer den Fürsten der reformierten Confession, Albrecht von Brandenburg, Philipp von Hessen 2c.; Melanchthon aber den sächsischen Fürsten, Friedrich dem Weisen, Johann Friedrich dem Großmüthigen, Johann dem Beständigen 2c. Hinter den Reformierten steht eine Gruppe Hugenotten mit ihrem edlen Führer Coligni und weiter links vor dem Pfeiler, der Mittel- und Nebenschiff trennt, Königin Elisabeth von England. Ihr entsprechend an dem entgegengesetzten Pfeiler, hat Gustav Adolph seine Stelle gefunden, so daß hier die Verbreitung des Protestantismus im stammverwandten Norden deutlich veranschaulicht ist. Eine Gruppe englischer Protestanten, mit dem Erzbischof Cranmer an der Spitze, schließt sich neben Elisabeth an, während Wilhelm von Oranien und Olden-Barneveldt den deutschen Reformatoren sich zuwenden; letztrer freilich den Blick auf eine andre Gruppe, im Mittelgrund gerichtet. Hier tritt der aus Holland vertriebene Hugo Grotius zu den Männern, welche eine Vermittelung, wenigstens einen Religionsfrieden gesucht: zu dem Cardinal Contarini, der die Parteien zu versöhnen vergebliche Anstrengungen gemacht und nun betrübt

sich abwendet, und zu Bucer, dessen Ausgleichungs-Vorschlag von einem Kriegsmann durchgehauen wird; eine sichtliche Anspielung auf die blutigen Kämpfe des dreißigjährigen Krieges. *)

Betrachten wir nun die Seitenschiffe! Ward uns in der Mitte die religiöse Bewegung der Zeit vorgeführt, so will uns der Künstler daneben auch auf die andern damit zusammenhängenden großen Erscheinungen im Leben der Völker, die eine neue Zeit heraufführen, aufmerksam machen, wobei er begreiflicher Weise die Grenzlinien des Protestantismus im kirchlichen Sinne überschreitet. Denn der Aufschwung zur Reform und zur geistigen Freiheit ist der die dargestellte Zeit beherrschende Gedanke! Die rechte Seite ist der Kunst, die linke der Wissenschaft gewidmet. In der Chornische rechts malt Dürer die Apokalypse, das erste Werk der freigewordenen Kunst, und Holbein steigt zu ihm empor. Dabei stehen Peter Vischer, Leonardo, Rafael mit der Schule von Athen und der Kunstbeschützer Papst Leo; weiter nach der Gruppe der Reformatoren Guttenberg mit Setzer und Drucker und dem ersten Druckbogen, den Schwingen des Worts und der Gedanken. Weiter nach vorn schließt sich eine Gruppe der Männer an, welche zu Wort und Gedanken das ernste Studium der Sprache geführt, das die Dichtkunst großgezogen: Erasmus ist es und Reuchlin, deren Worten Cervantes und Shakespeare, Ulrich von Hutten, Thomas Morus und Andere das Ohr leihen; Petrarca aber zieht aus einem griechischen Sarkophag ein Manuscript des Homer hervor, und neben ihm sieht man die Kunstbestrebungen der Renaissance, die an den Bruchstücken antiker Kunstwerke sich aufrichtet und sogar den Versuch wagt, die Saiten der Lyra Pindar's zu rühren.

---

*) Diese Gruppe wurde später einer Abänderung unterworfen.

 Aber unbekümmert um die Schatzgräberei in den Schachten des Alterthumes sitzt, in sich und sein deutsches Gemüth versenkt, ganz vorn in gleicher Linie mit Luther, der poetische Schuster von Nürnberg, Hans Sachs.

In der Chornische des linken Seitenschiffes beginnt der Gang der Wissenschaft. Da stehen die Männer, deren Auge durch das Universum gedrungen, deren Geist die Gesetze erkannt, denen die Himmelskörper gehorchen. Da steht Copernicus und zeichnet sein Weltsystem an die Wand und bei ihm Galilei, Kepler, Newton und wer den Sehkreis der Himmelskunde erweitert. Den Mittelpunkt aber der vordern Gruppe bildet der Mann, der eine neue Erdkunde herbeigeführt, Columbus, die Hand gestützt auf den Erdglobus, welchen bereits vor Entdeckung Amerika's, nach einer Nürnberger Sage, der Bürger dieser Stadt, Behaim, angefertigt haben soll, und der noch in der Familie dieses Namens dort aufbewahrt wird. Um Beide gruppieren sich die Männer, welche die Wissenschaften, insonderheit die Naturwissenschaften neu belebt haben, der Mineralog Agricola, der Botaniker Fuchs, der Arzt Paracelsus, der Kosmograph Münster, dann Bacon, der Philosoph, und Sebastian Frank, der Geschichtschreiber.

Man sieht, daß Kaulbach die Reformation nicht im Sinne der Kirchen- sondern der Weltgeschichte aufgefaßt hat, im Zusammenhange mit der Gesammtentwickelung der Menschheit; dazu nicht ohne Beziehung zu dem Bilde gegenüber, wo Tyrannei die Völker scheidet, während hier die Freiheit des Geistes sie eint. Unter den vielen Vorzügen aber dieses Bildes ist der nicht der kleinste, daß es am wenigsten auf subjectiven Anschauungen beruht, daß der Künstler mehr wie je die Geschichte selbst sprechen läßt.

Mit diesen sechs großen Gemälden sind nur die Gipfel-

W. v. KAULBACH.

punkte einer Conception bezeichnet, welche die Geschichte aller Culturvölker der Erde umfaßt. Zur Ausführung derselben benutzte er die Räume, welche die Bilder umgeben und von einander sondern, sowie einige Felder über den Thüren. Es lag ihm aber nicht daran, sein Thema paragraphenweise abzuhandeln; sondern in leichten, leisen Andeutungen, die wie Gedankenspiele die gewaltigen Ereignisse umgeben, in heitern Scherz übergehen, selbst in Muthwillen ausarten und nur hie und da einen ernsten Glockenton anschlagen, auf die Entwickelung der That- und Denk- und Schöpferkraft in den Erscheinungen des Völkerlebens hinzuweisen. Um aber auch die Quellen zu bezeichnen, gleichsam die vier Paradiesesströme, aus denen er geschöpft, so brachte er an den vier Enden der Doppelreihe der Bilder die vier Gestalten der Sage und der Geschichte, der Kunst und der Wissenschaft an. Keine von allen ist so tief gegriffen als die düstere Berichterstatterin einer vorgeschichtlichen Zeit, die S a g e, recht als ob in ihrem Bereich der Künstler seine eigentliche Heimath gefunden;*) ernst, fast wehmüthig, aber jugendlich schön ist die G e s ch i ch t e, heiter die K u n st und voll Kraft und Fülle die W i s s e n s ch a f t.

3. Zeitr.

Einfassungen und Nebenbilder.

Breite Pilaster trennen die Bilder. Diese benutzte Kaulbach zu Ruhe- und Sammelpunkten der Betrachtung, während er in den die Bilder umgebenden Rahmen einen solchen Reichthum von Stoff ausbreitete, daß gesunde Kräfte, viel Zeit, und ausgedehnte Studien dazu gehören, sich gründlich durchzuarbeiten. Der Pilaster sind vier; er wählte sie, um vier Hauptschauplätze der Weltgeschichte in allegorischen oder mythologischen Figuren darauf und zwar in der obern Abtheilung zu bezeichnen: Aegypten durch Isis und Horus,

*) S. die beigefügte Abbildung.

 Griechenland durch Venus Urania, Italien und Deutschland. Für die untere Abtheilung der Pilaster wählte er — um die Bedeutung der Gesetzgebung für die geschichtliche Entwickelung eines Volkes hervorzuheben — Moses und Solon, Carl den Großen und — weniger glücklich — Barbarossa. Auf dem Streifen sodann zwischen der obern und untern Abtheilung des Pilasters brachte er, auf Kriegsthaten deutend, Ramses als Bezwinger Indiens, und durch Vertreibung seines Bruders Danaos als unwillkührlichen Begründer griechischer Bildung, Alexander als Besieger des Darius und somit als Verbreiter der letztern in Asien an.

Zu diesen breiten Pilastern kommen noch schmalere Streifen, die unmittelbaren, senkrechten Einrahmungen der großen Bilder, mithin sechs auf jeder Seite. Kaulbach hat sie benutzt, in Arabeskenform (nach Art der rafaelischen im Vatican) Uranschauungen und Urzustände der Völker des Alterthums zu bezeichnen. Auf der ältern Seite sind sie Indien, Persien und Aegypten, Griechenland, Judäa und Rom gewidmet, und haben im obersten Felde eines jeden dieser Länder älteste Gottheit: Wischnu, Ormuzd, Kneph, Uranos, Jehovah, Saturnus. Ihnen reihen sich weiter herab die ältesten weiblichen Gottheiten, oder wo diese fehlen, Gottessymbole an; dann folgen immer geläutertere Vorstellungen von der obersten Weltregierung, darauf das große Naturleben der Erde in mystischen Bildern, die Anfänge der Cultur durch Gesetzgeber, ihre Fortsetzung durch Heroen, ihre Vollendung durch Weise und Propheten. — In ähnlicher Weise wird die romanisch-germanische Abtheilung durch die Hauptländer der neuern Geschichte, Scandinavien, Deutschland, Italien, England, Frankreich und Spanien eingenommen; und darin die Edda und der Islam, und die Gesetzbücher des Sachsenspie-

gels, der Magna carta rc. unter dem Einfluß der Verbreitung des Christenthumes in andeutenden Bildern dargestellt.

3. Zeitr.

Kinderfries.

Wir kommen nun zu den reizendsten Stellen von Kaulbach's Weltgeschichte. Jean Paul sagt einmal, der Humor sei wie die Lerche, bald hoch in Lüften, bald tief unten an der Ackerfurche; und ein andermal, die Seele werde von diesem Gegensatz nicht betroffen, sobald sie nur hoch genug über dem Hochflug der Lerche schwebe, von wo aus er der Ackerfurche nahe genug erscheine. Und ein alter Spruch sagt: Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt. Nun, diesen Schritt, wenigstens vom bedeutungsvollen Ernst der Ereignisse zur heitern, selbst komischen Schilderung der damit verbundenen Erscheinungen des Lebens der Völker, hat Kaulbach gethan, und mit soviel Glück, Geist, Geschick und Geschmack, daß wir nicht anstehen, in seinen deßfallsigen Arbeiten einen der größten und werthvollsten Schätze unsrer vaterländischen Kunst zu sehen.

Ueber der ganzen Bilderfolge zu beiden Seiten zieht sich ein 3 Fuß hoher Fries hin. Hier läßt Kaulbach die Weltgeschichte als Lustspiel aufführen, und um willige und unverdorbene Schauspieler zu haben, oder auch, weil ja doch von einem höhern Standpunkt die Geschichte der Menschheit als ein Kinderspiel erscheint, vertheilt er die Rollen sämmtlich an — Kinder. Welch ein Zaubergarten thut sich vor uns auf! Obschon ich, bei der großen Ausdehnung des Stoffes, hier auf eine ausführliche Beschreibung verzichten muß, so kann ich mir doch nicht versagen, den Ideengang wenigstens mit einigen Strichen zu bezeichnen. Zuerst wird von Prometheus und Minerva ein kleiner Mensch geschaffen; ein andres Menschenpaar, von einem Weltstorch ausgebrütet, ist zwischen Affen und Schlange gerathen; ein Brüderpaar

 nährt sich an den Brüsten der römischen Wölfin. Ich bemerke, daß all diese Vorstellungen zwischen den blattreichen Ranken mäandrischer Akanthus-Arabesken spielen, durch welche Kinder und Thiere sich leicht und lustig hindurchwinden. Es folgt die Zeit der Kämpfe gegen Menschen und gegen Thiere und ein kleiner Nimrod, der seinen Gesellen als Pferd benutzt, erlegt einen Löwen mit dem Speer. Einer Lotosblume entsteigen Isis und Osiris über dem schweigsamen Harpokrates, aber Typhon verfolgt sie, Schrecken einjagend mit einer vorgehaltenen tragischen Maske, die seine ganze Figur deckt, und aus deren Mund er die mit einer Fackel bewaffnete Hand streckt.

Kaulbach, im leichten Spiel der Phantasie strenge symmetrische Gesetze beobachtend, hat über den Pilastern stets eine abgeschlossene Gruppe angebracht, über dem ersten ein feierliches Opfer. Das Leben der Griechen spricht sich zuerst in Künsten aus: da ist Marsyas und ein leierschnitzender Apoll, Zeuxis malt und täuscht Vögel mit gemalten Kornähren; der Architekt gesellt sich zum Biber, und nimmt von ihm und der Mauerschwalbe Lehren an; Orpheus bezaubert die Thiere des Waldes, daß selbst der Esel ihm einen Distelstraus bringt; ein junger Philosoph überlegt sich die Unsterblichkeit der Seele, während Arachne von einer Spinne das Weben lernt, und Flötenbläser lustige Weisen blasen; Plato und Aristoteles streiten über die Bestimmung der Welt, die Atlas zwischen ihnen auf seinen Schultern hält; den tragischen Ausgang des Griechenthums bezeichnet Pandora, aus deren Büchse die verderblichen Geister von Haß, Verläumdung, Krieg u. s. w. ausgehen. Ueber dem Pilaster steht das Zeichen der nun beginnenden Römerherrschaft, das von Gefangenen umgebene Feldzeichen mit S. P. Q. R. Die Rö-

mer treten ernst auf, Brutus verurtheilt seine Söhne, Mucius Scävola verbrennt seine Hand, ein siegreicher Feldherr zieht als Triumphator auf; ihm aber folgen die Besiegten vom Teutoburger Walde, und die trauernde Roma. Das Friesstück über der Figur der „Geschichte", wird von der finstern Schicksalsgöttin Ate und ihren Genossinnen Nemesis und Ananke eingenommen.

3. Zeitr.

Wir wenden uns nun auf die andere Seite, welche der Entfaltung des germanischen Lebens gewidmet ist. Ueber der „Wissenschaft" beginnt der Fries mit einem kleinen Astronomen, der durch ein Fernrohr den Mond betrachtet, einem Naturforscher, der die Tiefen des Meeres, einem Geographen, der die Oberfläche der Erde mißt und einem Gelehrten, der Alles, was andere gefunden, zusammenfaßt. Nun beginnt das altgermanische Leben mit Trinken; die Völkerwanderung geht vom Kaukasus aus; Kämpfe folgen mit dem mattgewordenen Adler Roms, das in dem sehr kleinen Romulus Augustulus entschläft; Odoaker und Theodorich greifen zugleich nach der fallenden Krone; in die neugewonnene Heimath ziehen Frauen und Kinder ein; ihnen nach kommt die neue Religion mit ihren dogmatischen Streitigkeiten, und gleich daneben der Muselmannismus. Ueber dem Pilaster vor den Kreuzzügen glänzt das heilige Grab, mit zwei Engeln, von denen der eine zur Befreiung aufruft, der andere vor den Gräueln des Krieges zurückschreckt. Das Kreuz predigt ein kleiner Peter von Amiens von seinem Esel herab; Jäger, Hirten und Bauern schließen sich dem Kreuzzug an; der Kampf mit den Heiden ist entbrannt und ein Schwabe hat seinen berühmten Streich ausgeführt; Johanniter heilen Verwundete. Ueber dem Pilaster sitzt der Papst mit dem heil. Bernhard; der römische Adler ist wieder bei Kräften und der Papst entnimmt

3. Zeitr. seinem Donnerkeil einen Bannstrahl, den er gegen den Kaiser schleudert. Den Kampf zwischen geistlicher und weltlicher Gewalt fechten ein Bischof mit dem Krummstab und ein Herzog mit dem Schwerte aus. Ein Dichter sucht die Leier zu rühren, wird aber von einem Geistlichen gewarnt; Mönche studieren eifrig in den Büchern der Gelehrten und der Natur, und das Pulver wird erfunden; ein Engel steht vor der Himmelspforte; Copernicus entdeckt die Gesetze der Himmelskörper-Bewegung; zu seinen Füßen macht der Atheismus sich breit; Dummheit und Verstand bemühen beide sich vergebens, die Himmelspforte zu öffnen; daran schließen sich Sophisterei und Goldmacherei und selbst ein Hexenprozeß, damit nichts fehle, wodurch sich der Uebergang zu einer bessern Zeit kennzeichne. Endlich sieht man noch ein Paar, die mit den Köpfen hart auf einander treffen: ein katholischer Priester und ein protestantischer Pfarrer. Im Friesstück über der Thüre und der Kunst schließt Kaulbach sein Gedicht mit einer überaus herrlichen Kindergruppe: das ist ein Goethe-Knabe mit dem „Faust", zwischen Mephisto und einem Engel; ein Jakob Grimm in Sprachforschung versunken; und ein Humboldt mit dem Kosmos-Globus.

An den schmalen Wänden des Treppenhauses sind noch vier ziemlich breite Mauerstreifen neben den Fenstern. Dafür bestimmte Kaulbach die Künste: Baukunst, Bildnerei, Malerei und Kupferstecherkunst; und auf dem sich über sie hinziehenden Fries stellte er in höchst ergötzlichen Kindergruppen die Kunstschulen der Gegenwart und ihre Beurtheiler dar.

Es ist unverkennbar, daß eine poetisch-philosophische Auffassung der Weltgeschichte, so wie Kaulbach's Werk sie darbietet, durch die bildende Kunst noch nie und nirgend geboten worden ist, und daß, selbst ganz abgesehen von den

großen und glänzenden Verdiensten desselben, damit eine der bedeutendsten Zeitaufgaben auf die befriedigendste Weise gelöst ist. Denn wenn irgend eine Macht die Gemüther in der Gegenwart vorzugsweise zu beschäftigen vermag, so ist es der Geist der Geschichte, der jede Erscheinung des Lebens ergründend, einer jeden gerecht werden und damit Klarheit über die eignen Zustände verbreiten, Wegweiser für die Zukunft aufstellen will. Wie aber Kaulbach bei diesem Werke sich vorurtheilslos und frei gezeigt, so steht er damit auch vollkommen selbständig als Künstler da: kein Gedanke, keine Form, keine Linie ist entlehnt! Bis auf den kleinsten Zug, bis auf die leiseste Bewegung ist Alles aus dem reichen Born seiner Künstlerseele geflossen, ist Alles sein eigen! Und in der Kunst gilt nur das Eigne!

3. Zeitr.

Während dieser großen Arbeiten wie Vieles hat Kaulbach nebenbei geschaffen! Wer kann die Blätter zählen, auf die seine unermüdliche Hand die Eingebungen seiner unerschöpflichen Phantasie leicht, frei, fest in schönen Linien und Formen hingezaubert! Nur einiger dieser Arbeiten sei gedacht! Eine ergreifend wahre und herrliche Zeichnung machte er von der Unterwerfung der Sachsen unter Carl den Großen;*) eine andere vom Besuche Otto's III. im Grabe des großen Kaisers führte er später in der Capelle des Germanischen Museums zu Nürnberg aus. Er unternahm eine Folge von Zeichnungen zu den dramatischen Werken Shakespeare's, welche von Parthey in Berlin in Kupferstich herausgegeben worden. Vielleicht war es nicht ganz glücklich, mit „Macbeth" den Anfang zu machen; wenigstens haben diese Bilder nicht ganz den starken Ton des

Wittekind. Otto III.

Shakespeare.

*) Sie wurde von andrer Hand im Neuen Museum zu Berlin ausgeführt.

3. Zeitr.

brittischen Dichters getroffen; dagegen sind die Zeichnungen zu „König Johann", namentlich Arthur's Blendung und Johann's Ende von überwältigender Schönheit und Wahrheit der Darstellung; reizend ist das Bild aus dem „Sturm", wo die Tongeister Ariel's die Luft beleben, während die wüsten Gesellen der Insel an der Erde kriechen. Aber von unerreichter Gewalt ist der „Tod Cäsar's", ein Bild, in welchem die dramatische (dichterische) und die historische Wahrheit erschütternd in einander greifen. Es dürfte schwer sein, dieser Zeichnung eine zweite an die Seite zu stellen, in welcher eine Handlung so vollkommen — in allen Theilen wirklich, und durch und durch als Kunstwerk — vor die Augen tritt.

Goethe's Frauenbilder.

Aus Goethe's Dichtungen wählte er eine Anzahl „Frauenbilder" aus, Scenen, in denen sich seine weiblichen Charaktere aussprechen: Iphigenie, wie sie den Bruder erkennt, Adelheid beim Bischof von Bamberg, Gretchen vor dem Madonnenbild, Werther's Lotte mit den Kindern 2c., Zeichnungen, welche von Bruckmann in Frankfurt a. M. als Photographien veröffentlicht wurden.

Schlacht bei Salamis.

Schließlich treten wir noch vor das große Bild, das er für das Athenäum des Königs Maximilian von Bayern ausführt: die Schlacht von Salamis. Die ungeheure Aufgabe, mit den beschränkten Mitteln der historischen Kunst eine Seeschlacht, den Untergang einer großen Kriegsflotte darzustellen, möchte schwerlich ein Andrer übernommen, Keiner würde sie wie Kaulbach gelöst haben. Wenn künftig einmal die künstlerischen Kräfte unsers Volkes verronnen sein werden, wird man erst recht die Größe und Herrlichkeit dieses Werkes anstaunend würdigen. Wir, die wir es entstehen, die wir den Meister mit leichter Hand erschaffen sehen, nehmen es leicht als eine Sache, die sich von selbst macht, oder

die am Ende ein Andrer auch machen könnte! Und doch —
wo wäre der Andere?

Wir haben die Bucht von Salamis vor uns, in welche Themistokles die Perserflotte verlockt. Links auf hohem Meeresufer sitzt Xerxes, unterm Königszelt den Sieg seiner Heeresmacht mit anzuschauen, im Moment schrecklicher Enttäuschung. Themistokles mit dem Admiralschiff ist herangesegelt und hat ein feindliches Schiff in den Grund gebohrt, andre sind im Kampf begriffen; aus den Wogen und von Schiffstrümmern suchen rechts eine Anzahl Perser sich auf eine Insel zu retten, werden hier aber von einer Griechenschaar unter Aristides ungastlich empfangen. Bei Themistokles steht Aeschylos als Mitkämpfer, neben Aristides der Jüngling Sophokles, ein Schlachtlied anstimmend. Gegen Themistokles sendet Artemisia, bereits zur Flucht gewendet, von ihrem Schiff noch gefahrdrohende Pfeile. Das ergreifendste Schauspiel bieten die Frauen des Xerxes, die in Einem Schiffe vereinigt, von den Wellen verschlungen werden. Zagen, Angst, Entsetzen, Rettungsversuche und starre Ergebung sprechen zu uns und machen das Herz erbeben; und doch überwiegt der Zauber der Schönheit und wir halten uns zuletzt an den Trost, daß diese nicht vor unsern Augen versinkt. Fast wie eine Fügung erscheint es, daß Kaulbach auch hier wieder Gestalten des Jenseits mit seiner Darstellung einer Begebenheit auf Erden verknüpfen muß; denn bekanntlich wollte man die beiden Ajaxe als Mitstreiter in den Wolken gesehen haben und schrieb ihnen einen großen Theil des glücklichen Ausganges der Schlacht zu. Und so konnte es Kaulbach nicht umgehen, die Erscheinung auf seinem Bilde anzubringen.

Schließlich muß ich noch eines Verhältnisses gedenken, das wie ein trüber Schatten durch die Geschichte unsrer Kunst

sich zieht, und das man sich in spätern Zeiten ohne ein treues und wahrhaftiges Zeugniß schwerlich wird erklären können: ich meine das harte Verhältniß zwischen Meister und Schüler, seit dieser zum Meister geworden. Mein Zeugniß ruht auf Kenntniß der Thatsachen und ist wahrhaftig. Bei festlicher Gelegenheit hatte einst Cornelius (noch in Düsseldorf) im Kreise seiner Schüler gesagt: „Das soll mein schönster Festtag sein, wenn einst Einer von Euch mich übertrifft!" Er hatte dabei freilich nicht mit bedacht, von wem und nach welchen Normen das Urtheil gefällt werden sollte. Als Kaulbach seine erste Composition, die Geisterschlacht der Hunnen, womit er den ersten bedeutenden Schritt auf eigner Bahn gethan, dem Meister zeigte, wandte sich dieser mit schwer verhaltenem Unwillen gleichgültig davon ab. Damit waren Beide innerlich geschieden. Mit jedem Schritt, den Kaulbach vorwärts that, um sich nach dem Bedürfniß seiner künstlerischen Natur (namentlich in Betreff der malerischen Wirkung) zu vervollkommnen, entfernte er sich weiter von Cornelius. Dieser nahm, was in Kaulbach so gut eine naturnothwendige Entwickelung war, als das, wodurch auch er seine selbständige Stellung gewonnen, für einen wirklichen Abfall, somit für eine Willkührhandlung, die er hätte vermeiden können und sollen. Die beklagenswerthen Bilder der Neuen Pinakothek steigerten die Entfremdung zur Erbitterung. Dennoch behielt bei Kaulbach im Grunde des Herzens die Achtung vor dem erhabenen Genius des Meisters die Oberhand; und Cornelius trug mir noch im Jahre 1857 in Rom herzliche Grüße an Kaulbach und die Mittheilung auf, daß er öfter von ihm träume, und daß er ihn unter (nicht geträumten, sondern wirklichen) Thränen als seinen geliebten, ganz wiedergewonnenen Sohn ans Herz gedrückt. Dieser rührend

schönen Aeußerung lag aber unabweislich die Voraussetzung zu Grunde, Kaulbach habe seine Wege als Irrwege erkannt und werde zu den Prinzipien des Meisters zurückkehren. Diese Voraussetzung einerseits, die Unmöglichkeit andrerseits, ihr zu genügen, läßt unsre beiden größten Künstler — nicht, wie Goethe und Schiller, miteinander, sondern — nur nebeneinander am Ruhme des Vaterlandes arbeiten.

3. Zeitr.

Indem wir nun, das Gebiet der Historienmalerei verlassend, zur Genre-, Schlachten- und Landschaftsmalerei nebst den sich anschließenden Nebengattungen übergehen, müssen wir bemerken, daß sich in München schon frühe und früher als sonstwo in Deutschland eine Schule gebildet, in deren Leistungen man allgemein die Bethätigung ausgezeichneter Talente und einer neuen, frischen und ebenso wahren als eigenthümlichen Auffassung des Lebens und der Natur erkannte und würdigte. Durch ganz Deutschland wurden die Namen von Peter Heß, Heideck, A. Adam, v. Kobell, von Dorner, Wagenbauer u. v. A. mit Ruhm genannt, und bald sollte auf dem von ihnen gepflegten Boden ein frischer reicher Nachwuchs erblühen.*)

Genre- und Schlachtenmaler.

Peter Heß, geb. zu Düsseldorf 1792, der ältere Bruder des Historienmalers Heinrich Heß, hatte unter Wrede 1813—1815 die Feldzüge gegen Frankreich mitgemacht und seine besondre Aufmerksamkeit auf die Feldlager- und Schlachtscenen gerichtet. Unterstützt von der ans Wunderbare streifenden Gabe, die Nationalitäten mit der größten Bestimmtheit bis in die kleinsten Züge des Gesichts, der Bewegung der

Peter Heß.

*) Von den meisten der nachfolgenden Maler finden sich Bilder lithographiert in: Fr. Hohe's „neuen Münchner Malerwerken"; in der „Leuchtenbergischen Galerie von Piloty und Löhle" und unter den Kunstvereinsblättern von München.

3. Zeitr. Glieder, der Haltung des Körpers — der Bekleidung nicht zu gedenken — und nicht nur nach den großen Unterscheidungen in Russen, Deutsche, Engländer, Franzosen, sondern mit allen Unterunterschieden in Bayern, Oesterreicher, Preußen rc. — zu kennzeichnen, und doch auch noch jeden Einzelnen zu individualisieren; dazu ausgerüstet mit einem so guten Auge, einer so sichern Hand, und einem so feinen Geschmack, daß bei ihm auch die kleinste Form zart, bestimmt und schön durchgebildet ist, mußte es ihm gelingen, Bilder zu malen, wie sie bisher noch nicht gesehen worden; zumal da ihm auch eine Leichtigkeit des Vortrags eigen, wie man ihn seit den alten Niederländern nirgend mehr gefunden. Zu seinen frühesten Werken und zugleich zu Werken ersten Ranges gehören zwei kleine Bilder im Besitz des Grafen v. Berchem in München, eine östreichische Lagerscene und das Einfangen wilder Pferde in der Ukräne. Natürlich waren es vornehmlich die Schlachten gegen Napoleon, die ihn beschäftigten und so manche Erinnerungen aus den Feldzügen; aber auch das bayrische Gebirgsvolk, und fast mehr noch die malerischen Erscheinungen des italienischen Volkslebens zogen ihn mächtig an und veranlaßten ihn zu mannichfachen, reizenden Schilderungen, von denen mehre in die Neue Pinakothek gekommen sind. Am glänzendsten entfaltete er sein Talent in den großen Schlachtenbildern, welche er zur Verherrlichung des bayrischen Waffenruhmes im Auftrag des Königs Ludwig ausführte und womit der Bankettsaal des Saalbaues ausgeschmückt ist. Hier sieht man Schlachten-Bilder aus den Tyroler Kriegen, die Erstürmung von Bodenbühl bei Reichenhall 1805 und das Treffen bei Wörgel 1809; sodann aus den Befreiungskriegen das Treffen bei Bar sur Aube 1814 und die Schlacht von Arcis

zur Aube 1814, und zwar in zwei Gemälden, davon das eine die Action des rechten, das andere die des linken Flügels zum Gegenstand hat. Später ward ihm der Auftrag, den jungen König Otto nach Griechenland zu begleiten und seinen Einzug in Nauplia in einem Gemälde zu verewigen. Es hat seine Stelle in der Neuen Pinakothek gefunden. Dem griechischen Befreiungskrieg aber sollte er ein bleibendes Denkmal schaffen mit einer langen Folge von Schlachtenbildern daraus, die der König Ludwig in den Arcaden des Hofgartens in Fresco malen ließ. In den vierziger Jahren übernahm Heß vom Kaiser von Rußland den Auftrag, die russischen Waffenthaten im russisch-französischen Feldzug durch seine Kunst zu verherrlichen. Es tritt bei einer solchen Aufgabe ein eigenthümlicher Unterschied zwischen der Kunst und der Wissenschaft zu Tage und es zeigt sich dabei, um wieviel näher dem Herzen die erstere steht. Denn während der Geschichtschreiber unbefangen die Ereignisse — wenn sie auch schmerzliche Erinnerungen wecken — ohne Vorwurf der Wahrheit getreu erzählen darf, wird der Künstler, der die Niederlagen seiner eignen Landsleute in Bildern schildert, zu bedenklichen Fragen Veranlassung geben, und sich selbst in seinem Gemüth beunruhigt fühlen. Wie dem sei — was von diesen russischen Bildern von Peter Heß bekannt geworden, zeigt nicht mehr die frische, freudige Künstlerkraft der frühern Leistungen; und es ist dem trefflichen Meister auch nicht gelungen, mit einem nachfolgenden Gemälde von der Völkerschlacht bei Leipzig 1813 für das Athenäum des Königs Max, sich wieder auf die alte Höhe emporzuschwingen.

3. Zeitr.

Die Napoleonsche Kriegszeit erzog einen zweiten Schlachtenmaler in München an Albrecht Adam, geb. zu Nörd-

Albrecht Adam.

3. Zeitr. lingen 1786. Er freilich mußte seine ersten Studien in Gemeinschaft des französischen Adlers machen. Er nahm Theil an dem Feldzug von 1809 gegen Oestreich, trat in die Dienste des Vicekönigs Eugen von Italien und ging nach Mailand, wo er sein erstes großes Schlachtenbild von Leoben in Kärnthen ausführte; 1812 nahm er an dem Feldzug nach Rußland Theil, den er mit all seinen Schrecknissen bis auf die Rückkehr aus dem brennenden Moskau, durch die grauenerregenden Scenen der Heervernichtung kennen lernte. 83 Blätter in Oel gemalt für den Herzog von Leuchtenberg, Prinz Eugen, bilden ein Buch der Erinnerungen an jene erlebnißreiche Zeit, dem er bald ein zweites in 100 lithographierten Blättern („Voyage pittoresque militaire") folgen ließ. Adam hatte das Studium des Pferdes zu einer seiner Hauptaufgaben gemacht, in welcher Richtung er treffliche Bilder für den König von Württemberg gemalt. König Ludwig aber bediente sich seiner Kunst zur Ausschmückung des Bankettsaales im Saalbau, wo man von seiner Hand die Schlacht von Borodino 1812 findet. Später malte er für denselben Monarchen (in die Neue Pinakothek) die Schlachten von Custozza 1848 und Novara 1849 und die Erstürmung der Düppler Schanzen durch bayrische Truppen im schleswigholsteinschen Feldzug 1849, überall ausgezeichnet durch Treue und Gewissenhaftigkeit der Darstellung und eine scharfe Beobachtungsgabe der charakteristischen Momente und Persönlichkeiten.

Wilh. v. Kobell. Von geringern Gaben erscheint Wilh. v. Kobell, geb. 1766 zu Mannheim, von dem auch eine Anzahl Schlachtenbilder im Saalbau und in der Neuen Pinakothek sind; doch war vielleicht nur das Kriegshandwerk nicht seine Sache, da er in seinen kleinen ländlichen Scenen sich ganz in der

Richtung der Neuzeit befindet und eine große Einfachheit und Naivetät in der Auffassung des natürlichen Lebens an den Tag legt.

3. Zeitr.

Mit großer Energie tritt als der vierte in dieser Reihe C. W. v. Heideck auf, geb. 1788 zu Saaralben in Lothringen, aber auch er zuerst im Gefolge des französischen Kaisers. Gleich ausgezeichnet mit dem Degen wie mit dem Pinsel focht er 1806 gegen Preußen, 1809 gegen Oesterreich, 1810 gegen Spanien, bis er von dort 1813 zurückgekehrt, seine naturgemäße Stellung in der Schlacht von Hanau gegen Napoleon fand, und nun für die Folge beibehielt. Mit frischem Auge und geübter Hand hatte er die Eindrücke dieses reichen wechselvollen Lebens aufgenommen und festgehalten und in einer großen Anzahl von Bildern verewigt, von denen namentlich die frühern durch große Naturwahrheit und scharfe Charakteristik der Situationen und Personen sich auszeichnen. 1826 nahm er am Freiheitskampfe der Griechen gegen die Türken Theil und erweiterte damit zugleich das Feld seiner malerischen Anschauungen; doch verlieren von da an seine Darstellungen die jugendliche Frische (die z. B. ein Bildchen hat in der herzogl. Leuchtenbergschen Galerie, auf welchem eine Heldenthat des Herzogs Eugen, der seinen Adjutanten rettet, abgebildet ist); und zwar nicht allein der Färbung, sondern auch der Zeichnung und Motive. Mehre seiner Bilder findet man in der Neuen Pinakothek.

C. W. v. Heideck.

Neben diesen Künstlern, die sich vorzugweise kriegerische Scenen zur Aufgabe ihrer Kunst gemacht, gab es in München noch andre, die den friedlichen Lebensbildern nachgingen. Unter diesen muß vor allen Max Joseph Wagenbauer, geb. 1774 zu Grafing in Bayern, gest. 1829 zu München, genannt werden. Seit den alten Niederländern hatte kein

Max Jos. Wagenbauer.

3. Zeitr. Künstler in der Wahrheit des Landlebens eine solche Fülle der Schönheit entdeckt, und da er sich frühzeitig Vollkommenheit der Zeichnung und die höchste Meisterschaft der malerischen Behandlung angeeignet, ist es kein Wunder, daß seine Bilder, Landschaften aus den Vorbergsgegenden, mit Landleuten und Heerden, Idyllen von der höchsten Naivetät und Schönheit, mit staunender und freudiger Bewunderung aufgenommen wurden und fortwährend als Kunstperlen betrachtet werden. Einige schöne Bilder von ihm besitzt die Neue Pinakothek.

Joh. Jac. Dorner. Joh. Jacob Dorner aus München, geb. 1775, gest. daselbst 1852, wandte sich mit entschiedener Vorliebe dem höhern Gebirge zu, dessen von Bächen, Wasserfällen und Mühlen belebte Thäler den Hauptgegenstand seiner Bilder ausmachen. Er ist nicht so fein in Farbe und Zeichnung, als Wagenbauer, allein er hat ein feineres Gefühl für den architektonischen Aufbau eines Bildes, für den Zug der Linien, für Anordnung und Verhältniß der Massen, wofür er geradezu als Gesetzgeber studiert zu werden verdient. Auch von ihm finden sich Bilder in der Neuen Pinakothek.

J. C. Cogels. Zur Münchner Schule müssen wir auch J. C. Cogels aus Brüssel rechnen, geb. 1785, seit 1810 in München, gest. in der Nähe von Donauwörth 1831. Der Grundcharakter auch seiner Kunst ist einfache Auffassung der Natur in ihrer Wahrheit, aber möglichst vollendeter künstlerischer Vortrag. Er wählte für seine Landschaften flache, meist niederländische Gegenden, mit seichtem Gewässer, altem Gemäuer, wenigen Bäumen und geringer Staffage. Ruhe und Klarheit sind der Ausdruck seiner sehr anspruchlosen und doch sehr reizvollen Bilder.

A. Klein. Zu den Münchner Künstlern rechnet sich auch A. Klein

aus Nürnberg, geb. 1792, seit langer Zeit aber in München. Strenge Zeichnung bei malerischer Auffassung von allem, was ihm vorkommt, ohne Wahl, macht seine Bilder, aber noch mehr seine wahrhaft geistvollen Radierungen interessant.

3. Zeitr.

Mit Uebergehung der andern, weniger bedeutenden Künstler jener Zeit in München erwähne ich nur noch eine ebenso ausgezeichnete als charakteristische Erscheinung in diesen Kreisen. Hand in Hand mit der Liebe, welche man der Natur und namentlich den poetischen und romantischen Hochlanden, sowie den natürlichen Zuständen des Lebens widmete, ging das Interesse, das man an den Bauwerken des Mittelalters fand, die der poetisch und romantisch gestimmten Phantasie mehr entsprachen, als Renaissance und Roccoco, oder gar die moderne Antike. Dieses Interesse fand einen geist- und geschmackvollen, geschickten, kenntnißreichen und dabei unermüdlichen Vertreter in Dominik Quaglio, geb. 1787 zu München, gest. daselbst 1837. Von frühester Jugend an dem Studium der Bauwerke des Mittelalters zugewendet, durchzog er nach und nach ganz Deutschland, Italien, Belgien, Frankreich und England, und brachte in großen und kleinen Gemälden und Lithographien die Kirchen, Dome und Schlösser gothischen Styls fast alle in malerischer Auffassung zur Anschauung. Wohl fehlt ihm die strenge Zeichnung des Details, auch hat er das Auge noch nicht auf die Steigerung des Eindrucks durch besondere Lichtwirkungen gerichtet; aber in der Auffindung des richtigsten Standpunktes für die Ansicht des Gebäudes ist er von keinem seiner Nachfolger übertroffen worden. Gegen das Ende seines Lebens sollte er seine Studien noch in einer neuen, praktischeren Weise verwerthen, indem er vom (damaligen) Kronprinzen Maximilian von

Dominik Quaglio.

3. Zeitr. Bayern den Auftrag erhielt, auf den Trümmern der Burg Hohenschwangau ein neues, romantisches Königsschloß zu erbauen; eine Aufgabe, von deren — übrigens sehr geschickt begonnenen — Lösung der Tod ihn abrief.

Mit diesen Meistern und noch einigen ihrer weniger ausgezeichneten Zeitgenossen schließt die erste Periode der Münchner Landschaft- und Genremalerei ab, wie mit den beiden Langer die Historienmalerei; aber mit dem wesentlichen Unterschied, daß — wenn mit der Weise der letztern die neuen Bestrebungen unbedingt brechen mußten, Landschaft und Genre nur zu ihrem großen Vortheil auf dem gebahnten Wege weiter gehen konnten, und wirklich gingen. Dennoch werden wir bald einen bestimmten Unterschied zunächst wenigstens bei den Genremalern gewahr werden. Denn wenn die ältern Meister nach der Goetheschen Weisung „Greif nur hinein in's volle Menschenleben! Da, wo Du's packst, da ist's interessant!“ sich einfach an die Natur hielten, wie sie sich eben darbot, so ging das neue Geschlecht schon mit mehr Wahl zu Werke und folgte bestimmten Neigungen.

Heinrich Bürkel. Heinrich Bürkel aus Pirmasens in Rheinbayern, geb. 1802, ausgestattet mit einem vorzüglichen Talent zur Composition, sowohl in Betreff der lichtvollen, schöngerundeten Anordnung, als der Lebendigkeit der Darstellung, hat eine entschiedene Vorliebe für das scharf Charakterisierte, was die Maler „knufflich“ zu nennen pflegen, wobei er dem Rohen, Gemeinen, Häßlichen eben so viel Geschmack abgewinnt, als dem Gemüthlichen. Dorf- und Wirthshausscenen, bei denen die steinernen Bierkrüge auch einmal zu andern Zwecken, als zum Trinken, verwendet werden, Fuhr- und Ackerleute in etwaigen Verlegenheiten, bei umgestürzten Wagen, bei

Regen- oder Donnerwetter, Scenen aus dem Hochgebirgs- leben — das ist die Welt, in der er sich bewegt, wobei er sich nicht leicht vom bayrischen Oberland entfernt. Er räumt der Landschaft einen breiten Platz ein in seinen Bildern, führt sehr aus im Detail, ohne inzwischen einen wirklichen Gesammt-eindruck aus den Augen zu verlieren, oder in eine ängstliche Pinselführung zu verfallen. Es ist ein — nicht ihm allein, sondern — der deutschen Kunst, namentlich ältrer Zeit, im Allgemeinen eigner Zug, im Bestreben nach Naturwahrheit die Kreise der Formenschönheit zu vermeiden, als ob diese einer nur idealen Welt angehörten. Das allein kann ihn bestimmt haben, selbst in Italien, das uns ja immer als die Heimath alles Schönen erscheint, vorzugsweise Staub und Schmutz, zerlumpte Bettelmönche, abgeschabte Esel, schmierige Weiber nebst ihren Schweinen zu sprechenden Bildern zu vereinigen. In der Neuen Pinakothek findet man mehre treffliche Arbeiten von ihm.

3. Zeitr.

In ganz entgegengesetzter Richtung erblickt Theodor Weller nur Schönes auf Erden. 1802 in Mannheim geboren, trat er um 1820 in die Schule von München, ging später nach Rom und von da in seine Vaterstadt zurück. Vornehmlich ist es das italienische Volksleben, was ihn angezogen. Wer im Vertrauen auf seine Bilder nach Italien geht, um dort den Durst nach wirklicher Schönheit zu stillen, der wird zwar manche Täuschung erfahren; aber er wird auch an die Stellen kommen, wo Weller gestanden und geschöpft; er wird die schöngewachsenen, kräftigen Männer, die feurigen und doch so züchtigen Mädchen, die großäugigen Kinder und kugelrunden Säuglinge antreffen, die allein in Weller's Bildern Hausrecht haben, und wird dem Künstler danken, daß er gerade das Erfreuliche in seine Erinnerungen gefaßt, um

Theodor Weller.

3. Zeitr. damit auf die angenehmste Weise über den Gesammtzustand des Landes uns zu — täuschen.

Caspar Kaltenmoser. In ähnlicher Weise verfährt Caspar Kaltenmoser aus Horb am Neckar, geb. 1802, nur daß er das deutsche Volksleben zum Gegenstand sich gewählt und darum zur Schönheit seiner Leute noch immer die Gemüthlichkeit fügt, was ihn auch bestimmen mag, seinen Bildern jene holländische Vollendung der Ausführung zu geben, die selbst bei einem Mieris und Gerard Dow zu einer der Wahrheit gefährlichen Glätte führt. Von dieser Art ist u. A. seine „Appenzeller Stickerin", ein übrigens reizendes Cabinetstück; seine „Verlobung eines schwäbischen Brautpaares", ein Bild von größerm Umfang, ist ein wirklicher Brunnen gemüthlicher Lust, wo Liebe und liebevolle Theilnahme, Neugier, feierliche Bedenken, kecke Blicke in die Zukunft, Kinderjubel und Greisenfreude mit ihren glänzendsten Strahlen durch einander spielen.

In denselben Gegenden des südlichen Deutschlands, besonders im Schwarzwald, als seiner Heimath, bewegt sich

J. B. Kirner. J. B. Kirner von Furtwangen, geb. 1806; doch liebt er stärkere Bewegung des Gemüths und verfolgt die erhöhten Volksstimmungen bis selbst in ihre Uebertreibungen und Lächerlichkeiten, was ihn zu einem der schärfsten Recensenten des badischen Volksaufstandes von 1848 gemacht. Von der ersten Art sind zwei bekannte Bilder von ihm: wie ein heimgekehrter Schweizer Soldat seinen Landsleuten im Wirthshaus die Pariser Revolution (von 1830) erzählt; und das andere: „landwirthschaftliche Preisträger", schwäbische Bauern inmitten einer allgemeinen theilnehmenden Bewunderung und Begeisterung. Von letzter Art dagegen ist ein Stück badischen Landsturms auf Vorposten, ein Bauer im Dreispitz, der

beim Herannahen preußischer Truppen alle Zeichen seiner deutschen Reichsgesinnung zu verbergen sucht. In ähnlicher Weise schildert er die italienische Revolution in einer Rotte Straßenjungen, die sich zu einer Guardia civica zusammenthun und in einem wahrhaft furchtbaren Ernst in Parade aufmarschieren. In einem größern Bilde, in der Neuen Pinakothek, schildert er die Eifersucht eines von ihrem Liebhaber betrognen Mädchens, das Ohrenzeuge von Schwüren ist, die er einem andern jüngern Mädchen ausspricht; wieder in einem andern läßt er ein Mädchen sich Rath und Trost holen bei einer alten Kartenschlägerin. In diesen und andern seiner Bilder liegt fast immer der Nachdruck auf der Herkunft ihres Stoffs: sie wollen das Volksleben im Schwarzwald schildern.

3. Zeitr.

Bei den Bildern von Jos. Petzl, geb. zu München 1803, der noch in diese Reihe gehört, liegt der Nachdruck weniger in dem Gegenstand, als in der Art der Ausführung, für die er nicht nur einen sehr vollendeten, geglätteten Farbenauftrag, sondern auch eine sehr concentrierte Licht- und harmonische Farbenwirkung sich zu eigen gemacht hat. Dazu mannichfacher Gegensätze bedürftig, erwählte er gern Gegenstände mit besonders reichen oder bunten Costümen, griechische, oder auch Roccoco-Trachten 2c., wobei er allerdings, — wie bei der „Versteigerung einer reichen Verlassenschaft" — nicht versäumt hat, im Sinne Wilkie's das Interesse auf einzelne Personen zu lenken, und diese in ihren einzelnsten Zügen zu charakterisieren.

Das Lächerliche in den niedern Lebenskreisen ist das Lieblingsthema von J. H. L. Marr aus Hamburg, geb. 1806, und steht ihm auch nicht die Feinheit der Zeichnung, wie Bürkel, zu Gebote, so hat er doch mit ihm den leichten, ma-

J. H. L. Marr.

lerischen Vortrag gemein. Einer seiner komischsten Einfälle ist ein reitender Kapuziner, dem das erbettelte Fäßchen Wein hinter dem Sattel den Pfropfen verloren, und der für das Rauschen der Flüssigkeit die Quelle in seinem Esel glaubt und ihm über die Ergiebigkeit derselben Schmeichelreden und Streichelgriffe macht. Lächerlich genug ist auch sein „verirrter Postillon", der mit seiner Gesellschaft nicht mehr vor-, noch auch rückwärts kann; oder auch der bedächtige Bauer auf dem Roßmarkt in den Händen von pfiffigen Juden und Roßtäuschern; oder gar die Bauernschlägerei mit dem von nicht sichtbarer Hand geworfenen, durch die offene Hausthür fliegenden Bierkrug.

Moriz Müller.

Eine sehr eigenthümliche Künstlernatur ist Moriz Müller aus Dresden, geb. 1807, seit 1834 in München, wo er sich den Namen „Feuermüller" erworben, weil er sich Feuer- oder künstliche Lichtbeleuchtung zum Motiv seiner Darstellungen gewählt. Der Kreis für die Wahl der Gegenstände ist ziemlich weit gezogen; doch bleibt er am liebsten im oberbayrischen Volksleben. Der Heimgang von einer Hochzeit mit Kienfackelbeleuchtung, oder eine Bauernhochzeit in dem von Tabaknebel erfüllten und von Kerzen erleuchteten Dorfwirthshaussaal, eine Abendpredigt, die Feier des Sylvesterabends, ein trauliches Zwiegespräch am Heerd einer Sennhütte &c. — das sind Bilder von ihm, die den Bereich seiner Anschauungen andeuten; doch hat er auch die Gefangennehmung Hofer's mit großem Glück zu seiner Aufgabe gemacht. Er liebt es, das oberbayrische Landvolk in schönen und kräftigen Gestalten vorzuführen; die Lichtwirkung hat er auf das vollkommenste in seiner Gewalt, und seine Ausführung ist ebenso fleißig als geschmackvoll.

Wir gehen nun zu einer dritten Gruppe von Genremalern

über, welche vorzugweis, wenn gleich in verschiedenen Graden, eine poetische Grundlage für ihre Darstellungen suchen, indem sie irgend einen moralischen Gedanken, oder eine individuelle Charakterschilderung zum Endziel nehmen. Dahin gehört zunächst Enhuber aus Hof im Voigtlande, geb. 1811. Er führt uns gern zu irgend einem Gipfelpunkt irgend einer Geschichte, die sich irgendwo und irgendwann zugetragen, und von deren Wahrheit und richtigem Zusammenhang wir klare Einsicht und vollkommene Ueberzeugung haben, ohne sie je gelesen oder gehört zu haben. Die handelnden Personen aber treten mit einer solchen Unwidersprechlichkeit auf, daß wir nicht nur sie, sondern auch ihre Verhältnisse genau zu kennen vermeinen. Ein armer Schneider hat eine böse Frau, die ihn sehr knapp hält und ihm kein Vergnügen gönnt. Er weiß aber doch Seitenwege zu gewinnen die ins Wirthshaus führen, wo Nachbar Bäcker, Schuster und Barbier bei einem Krug Bier sich gütlich thun und von wegen eines „Spielchens" auf ihn warten. Sie sind im besten Zuge. Da klappert der wohlbekannte böse Pantoffel. Husch unter den Tisch mit dem Schneider! der Schuster hält sein Schurzfell vor; aber ein kleiner Junge, der die Ursachen des Versteckspiels nicht kennt, macht unwillentlich den Verräther.

3. Zeitr.

Enhuber.

Ein anderes Bild ist etwa als „die versäumte Essenszeit" zu bezeichnen. Ein Paar Knaben, Bauernkinder, sind fischen gegangen und haben in ihrem Eifer die Eßglocke überhört; sie kommen nach Haus, da die Familie bereits bei den „Knödeln" (Klösen) ist; der Vater ist von seinem Sitz aufgestanden und hält in Mienen und Händen die Strafpredigt bereit; die Schwestern sehen ängstlich auf die Scene; der kleinere der armen Sünder hält zur Beschwichtigung des väterlichen Zornes den Erfolg der aufopfernden Anstrengung, die

3. Zeitr. Jagdbeute, ein kleines Fischchen, noch leidlich frohlockend empor, während den ältern Angst und Schuldbewußtsein schwer belasten und sogar zu bemerken verhindern, daß der Mutter beschwichtigende Hand Fürbitte einlegt und daß der Vater ohnehin mit sich wird reden lassen. Alles ist der Lebenswahrheit der Situation gemäß charakteristisch gezeichnet und vortrefflich ausgeführt. Vor allem ist es die Feinheit des Ausdrucks, die diesen gewissermaßen moralischen Erzählungen einen großen Reiz, einen wirklichen poetischen Werth gibt.

F. W. Schön. In ähnlicher Richtung wie M. Müller, bewegt sich F. W. Schön aus Worms, geb. 1810, nur daß er sich nicht auf künstliche Lichtbeleuchtung beschränkt, sondern auch die Wirkung des hellen Sonnenscheines über seine Charakterbilder spielen läßt, auch wohl ohne Weiteres an das Gemüth sich wendet. Von Bildern der Art, um deren Willen er in dieser Gruppe steht, und die ihn als einen Künstler von tiefer Empfindung kennzeichnen, sind seine „schwäbischen Auswanderer" in der Stunde, wo sie den Boden Europa's verlassen wollen, oder ein anderes, wo ein schwäbischer Bauer rüstigen Aussehens auf der Bank eines riesigen Kachelofens sitzt, ganz vertieft in die „Auswanderer-Zeitung" und in die Pläne, die er daraus gezogen; hinter ihm ein Agent mit Mienen und Bewegung der Ueberredung; vor ihm sein junges Weib auf den Knien und sein Kind in einem Korbe am Boden, die mit und ohne Wissen zum Bleiben rathen; oder „der Hausfrieden", ein ländliches Familienfest mit allen Reizen des stillen Glücks; oder die ergreifende Scene aus Hebel's „Karfunkel", wie Michel vom Grünrock zum Kartenspiel verleitet wird. In all diesen und ähnlichen Bildern spricht sich ein klares Bewußtsein von der ethischen, seelenläuternden Kraft der Kunst aus.

Einer der begabtesten Künstler auf diesem Gebiete der

3. Beitr. Hanno Rhomberg.

Genremalerei ist Hanno Rhomberg aus München, geb. 1821. Mit Vorliebe aber greift er nach heitern, die Lachlust reizenden, Gegenständen. „Der Dorfschuster", der einem Bauer über einen dargereichten zerrissenen Kinderschuh mit wichtiger Amtsmiene eine sehr untröstliche Auskunft gibt, der niedergeschlagene Bauer daneben, und gar das kleine Mädchen, dem der Schuh ausgezogen worden, und das offenbar von der Sorge befallen ist, ohne Schuh auf dem bloßen Strumpf nach Hause gehen zu sollen und überhaupt keinen Ausweg sieht, ist ein Bild von sehr komischer Wirkung. „Der Dorfmaler", ein kunstgeübter Bauer, wie sie in Süddeutschland häufig gefunden werden, beschäftigt, Sargdeckel, Grabbilder und Votivtafeln für Verunglückte zu malen, hat einem mit seinem Buben eingetretenen Landmann die bestellte Denktafel in die Hand gegeben, und sieht mit unbekümmerten Selbstbewußtsein dem prüfenden Blick der Beiden zu; — ein köstliches Bild der Kunst und Kunstkritik — in rohen Händen!

v. Ramberg.

Gute Laune, Witz und heitere Gedanken stehen auch v. Ramberg aus Wien, geb. 1815, seit 1850 in München, zu Gebote, der außerdem in seinen Bildern, z. B. im „Spaziergang", wo ein Bauernbursch an drei drallen Dirnen verlegen vorüber gegangen und nun reuevoll im Kornfeld sich umsieht, im „Blumenstraus", mit welchem ein Tölpel zu einem feinen Mädchen tritt; im „Fensterln", wo das Mädchen sich vor dem ans Fenster klopfenden Geliebten schalkhaft in die Zimmerecke neben dem Fenster drückt, u. a. m. ein großes Talent für Farbenwirkung zeigt.

R. Seb. Zimmermann.

Von tiefer eingreifender Bedeutung sind die Sittengemälde von R. Seb. Zimmermann aus Hagnau am Bodensee, geb. 1815. Ob er Bauern schildert, die voll ängstlicher Ehrfurcht von einem Lakei über die glatten Fußböden

3. Zeitr. einer fürstlichen Wohnung geführt werden, und Gemälde Tizian's, und seidene Vorhänge und goldene Stühle mit gleichem Erstaunen betrachten; ob er eine tiefbekümmerte Mutter darstellt, die ihrem in schlechte Gesellschaft „verirrten Sohne" nachgeht und ihn mit Hülfe eines Geistlichen vom Kartenspiel abruft; — überall geht er in die Seelenzustände der handelnden Personen, auf ihren Gedankenkreis und ihre Bildungsstufe mit scharfer Beobachtungsgabe und mit einem warmen Herzen ein. Sehr ausdrucksvoll ist ein Bild von ihm „französische Einquartierung." Damit führt er uns in das Schloß eines reichen Gutsherrn, in einen mit allen Zeichen gräflicher Vornehmheit und hohen Wohllebens ausgestatteten Saal, von dem nun französische Soldaten in rohester Weise Besitz ergriffen. Vor allem, sieht man, haben sie sich des Weinkellers bemächtigt, und lassen das köstlichste Getränk in Strömen fließen. Angetrunken wie sie sind macht sich der Eine sehr handgreiflich mit der lockern Dienstmagd zu schaffen, Andere necken einen Hund mit einer erwürgten Ente; Andere suchen den Schlaf oder auch Schätze. Es ist eine der widerwärtigsten Seiten des „für eine Idee" unternommenen Krieges in unwidersprechlicher Wahrheit vor uns aufgedeckt.

Gisbert Flüggen. Als der bedeutendste Sittenmaler muß übrigens Gisbert Flüggen aus Cöln, geb. 1811, gest. 1859, genannt werden. Heiter bis zur Lustigkeit, anmuthig und ergötzlich, kann er auch ernst sein bis zum Entsetzen. Hätte er zur Schärfe psychologischer und physiognomischer Beobachtung die ganz entsprechende Bestimmtheit der Zeichnung und Sorgfalt der Ausführung fügen können: er wäre unbestritten der erste seines Fachs. Wie unvergleichlich sind seine „betrogenen Erbschleicher"! Es sind Jesuiten, die ihr ganzes Räderwerk von Gebeten, Rosenkränzen und Crucifixen in Bewegung

Betrogene Erbschleicher.

gesetzt, um die Reichthümer einer sterbenden Frau an sich zu reißen; das Testament ist aufgesetzt, aber indem die Scheidende unterschreiben soll, erstarrt die Hand, — sie ist verschieden! und hat der goldhungrigen Gesellschaft nichts zurückgelassen, als — den blassen Schrecken, und die armen, ausgeschlossenen Verwandten treten in ihr Erbrecht. — Lieblich dagegen und freundlich ist der „Morgengruß", von einer jungen Mutter dem erwachenden Kinde dargebracht; in seiner „Weinprobe" aber öffnet er ein wahres Lustgärtchen; denn der Mann, dem der Küfer sein Pröbchen Chateau Lafitte ins Licht hält, schmeckt schon im Voraus so selig mit dem Gaumen wie mit den Augen und hat gewiß außer gegenwärtiger Gelegenheit selten eine gehabt, seine Weinkenntniß zu bewähren, da sein abgegriffener Dreispitz und sein abgetragener rothbrauner Frack, nebst etwas schäbigen schwarzen Hosen auf den Rang höchstens eines Stadtcantors hinweisen, auf dessen Ausgabebudget der Bordeauxwein schwerlich eine Stelle füllt. — Zu Flüggen's umfänglichsten Bildern gehören die „Prozeßentscheidung" und der „unterbrochene Ehecontract", beides Gemälde voll der wahrsten und lebendigsten Schilderung von gesellschaftlichen Zuständen und Charakteren. Im ersten sehen wir Recht sprechen zu Gunsten einer armen, rechtschaffenen Familie gegen Anmaßungen und Herzlosigkeiten vornehmer und reicher Leute; freudige Ueberraschung auf der einen, Zorn und Wuth auf der andern Seite, Glückwünsche des Advocaten rechts, entschuldigende Bücklinge des Advocaten links, und in der Mitte die Gemüthsruhe und Gleichgültigkeit des Geschäfts, des unter Complimenten sich entfernenden Gerichtspersonals. — Im andern Bild will ein junger Edelmann sich eben mit einem hochgebornen Fräulein in Gegenwart der beiderseitigen Aeltern in aller Form ver-

3. Zeitr.

Morgengruß.

Weinprobe.

Prozeßentscheidung.

Unterbrochene Ehecontract;

3. Zeitr. loben. Da tritt ein schlichter Bürger mit seiner von dem Edelmann verführten Tochter und dem ihr gegebenen Eheversprechen dazwischen und macht dem feierlichen Liebesact ein unverhofftes Ende. — In den „Spielern“ steigert sich Flüggen zu einem fast Grauen erregenden Ernst, mit welchem er uns in den Abgrund socialer Zustände blicken läßt. Ein junger Mann von Stande ist unter Spieler von Profession gerathen. Ein Geldmäkler scheint sein Comptoir zu dem löblichen Zweck hergeliehen zu haben, den jungen Mann auszuziehen. Drei Spieler sitzen diesem gegenüber: ein Abbé, das Sinnbild eiskalter Gewinnsucht, der sein Opfer mit einem wahren Klapperschlangenblick fixiert; ein riesenhafter, muskulöser Mann von drohendem, metzgerhaften Aussehn, der zur Erleichterung des Geschäfts den Rock abgelegt und nun mit aufgestreiften Hemdärmeln den Gewinn an Gold und Kostbarkeiten einstreicht; endlich der Croupier, ein Jude von sehr verschmitztem Aussehen und voll boshafter Freude über das gefallene Opfer. Dieses nun, der junge Mann, sitzt vor ihnen, regungslos, erstarrt, nichts sehend und empfindend, als das ihm beschiedene trostlose Schicksal eines verlornen Menschen, der gar nicht merkt, daß seine unglückliche Gattin mit dem Kindchen auf dem Arm das nächtliche Lager verlassen und ihm nachgegangen, und mit schwerbelastetem Blick sich zu ihm niedergebeugt, um ihn zur Heimkehr aufzufordern. Uebrigens hat sich der Künstler in diesem Bilde über die Grenzen des künstlerischen Maßes zu gehen verleiten lassen, indem er keine Versöhnung, keinen Strahl der Hoffnung, sondern nur das unvermeidliche Verderben selbst der Schuldlosen neben der siegenden Schlechtigkeit zeigt; was um so weher thut, je wahrer jeder Zug und jeder Blick, jeder Winkel des Bildes ist.

Die Spieler.

Wohl hat sich noch eine ziemliche Anzahl gleichzeitiger

und jüngere Talente an die hier genannten gereiht; allein das Bisherige dürfte genügen, eine ausreichende Vorstellung von den vorzüglichsten Leistungen der Genremalerei in München zu geben.

3. Zeitr.

Landschaftsmaler.

Die Landschaftsmalerei in München zeichnet sich aus durch die Mannichfaltigkeit und Eigenthümlichkeit, wie durch die Vollkommenheit ihrer meisten Leistungen; allerdings auch durch die Verschiedenheit ihrer Richtungen. Denn wenn die Einen ihr letztes Ziel in vollkommener Naturnachahmung sehen, halten die Andern am poetischen Gehalt, an der künstlerischen Form als der eigentlichen Aufgabe fest.

Ferd. v. Olivier.

Ferdinand v. Olivier gehört der letztern Richtung an. Geb. 1785 zu Dessau, bildete er sich 1804 in Dresden, ging 1811 nach Wien und 1828 nach München, wo er 1841 starb. Eine feingefühlte Zeichnung und Färbnng, Sinn für Schönheit der Anordnung und eine poetische Stimmung zeichnen seine Landschaften aus, davon eine der schönsten im Besitz der Frl. v. Linder in München (und als Replik in der Galerie des Grafen Raczynski in Berlin) ist.

Carl Rottmann.

Den Reigen aber der Münchner Landschaftsmaler eröffnet eigentlich — der auch in anderer Beziehung ihr erster geblieben — Carl Rottmann aus Handschuchsheim bei Heidelberg, geb. 1798, seit 1822 in München, gest. daselbst im Juli 1850. Es ist für die Richtung, die er genommen, bezeichnend, daß er seine ersten landschaftlichen Studien an dem köstlichen Triptychon aus der Schule van Eyks (mit dem Täufer und Christophorus, s. d. Kunstg. Band II. p. 99) gemacht, das mit der Boisseréeschen Sammlung in die Pinakothek übergegangen, und daß er dadurch ebenso wohl auf die Erfordernisse des historischen Styls in der Landschaft, als

auf die Reize einfacher Naturauffassung und liebevoller Behandlung des Gegenstandes aufmerksam gemacht worden.

Folgerichtig wählte er sich später Joseph Koch und noch entschiedener Nic. Poussin als Lehrmeister für Größe und Schönheit der Anordnung, folgte aber zugleich seinem eignen, sehr feinen Sinn für das Charakteristische in der Natur, so wie einem besonderen Feingefühl für die Reize der Farbe und ihrer Abstufungen. 1825 ging er nach Italien, und dort fand er bald in der Herrlichkeit der Natur alles, was seine eigenthümlichen Künstlergaben zu voller Entfaltung bringen mußte. Nach Beendigung mehrer Staffeleibilder, unter denen namentlich eine Landschaft aus der Umgegend von Palermo hervorragt, begann er die Reihenfolge der 28 italienischen Bilder in den Arcaden des Hofgartens in Fresco zu malen, welche das schönste Zeugniß seiner Kunst für ewige Zeiten sein würden, wenn sie nicht der Verletzung und Vernichtung durch rohe Hände leider zu sehr ausgesetzt wären. Rottmann führt uns in diesen Landschaften durch den Garten Europa's, von Trient und der Veroneser Clause noch Florenz, Perugia und Rom, dann durch die Umgebungen der ewigen Stadt über Terracina in das Gebiet von Neapel, endlich nach Siciliens Zaubergestaden und über die Meerenge zurück nach Calabrien. Wohl ist es ihm nicht durchgängig gelungen, den eigenthümlichen Werth bedeutender Stellen hervorzuheben, wie sich gewiß von Florenz eine schönere Ansicht gewinnen läßt, als er gibt, wie unbedenklich die römischen Kaiserpaläste und das Colosseum einen viel mächtigern Eindruck machen, als den seine Bilder vermuthen lassen und Tivoli viel höhere Reize und Entzückungen darbietet, als das Bild in den Arcaden: — aber im Ganzen ist es doch die Schönheit des Landes, die

er uns zeigt und in den meisten Fällen die Eigenthümlichkeit dieser Schönheit, die anspruchlose Anmuth des umbrischen Landes, die erhabene Einsamkeit der römischen Campagna, der Glanz von Terracina und dem Golf von Bajä, die Pracht der Umgegend Palermo's, die stolzen Trümmer erhabener Tempel und die Kirchhoföde von Syracus. Was aber all diesen Bildern einen hohen, ja einen höchsten Werth verleiht, das ist die unendliche Einfachheit der Darstellung, welche die Wirkung allein der Form und der Schönheit der Linie überläßt, und diese nur durch die lichtgetränkte Klarheit der Farbe hervorhebt. Mit mehr Bescheidenheit kann hohe Kunstfertigkeit Sinne und Gemüth für die Herrlichkeit der Welt nicht einnehmen!

Rottmann hatte diese Arbeit im Auftrag des Königs Ludwig ausgeführt und übernahm nach ihrer Vollendung einen zweiten, der ihn in ganz neue Bahnen wies. An die italienischen Landschaften sollte sich eine Folge von *griechischen* reihen und Rottmann ging, Studien dafür zu sammeln, 1834 nach Griechenland. 23 Bilder, die nun einen ganzen Saal der Neuen Pinakothek einnehmen (von denen er mehre mehrmals wiederholte) waren das Hauptergebniß dieser Reise. Vor Vollendung des letzten erreichte ihn der Tod. Diese Bilder sind nicht in Fresco, sondern in einer der Oelmalerei verwandten Harzmalerei auf Mauergrund gemalt. Griechenland hat mit Italien die abgewaldeten Berge gemein, deren Formen darum um so mehr für Licht- und zarte Farbenwirkung empfänglich sind, wie wir sie in Rottmann's italienischen Landschaften wahrnehmen. Wenn dessen ungeachtet der Künstler für die griechischen Landschaften anstatt der mehr plastischen Auffassung malerische Effecte gesucht, so mögen verschiedene Ursachen dazu mitgewirkt haben. Großen Eindruck hatten

 auf ihn die Leistungen von Riedel in Rom gemacht, die ihm wie wahre Zauberkünste der Farbe erschienen, mehr noch hatte das mehrgenannte Gemälde von Gallait (die Abdankung Carl's V.) die Macht einer großen malerischen Stimmung ihm aufgedeckt. Dazu kam noch ein zweiter Umstand. Die Auswahl der griechischen Landschaften ward nicht nach ihrer Schönheit getroffen, sondern nach ihrer geschichtlichen Bedeutsamkeit. Aber ein Ort kann durch ein Ereigniß von allerhöchster Bedeutung sein, das geht die Natur nicht viel an; und an den entzückendsten Stellen geht die Weltgeschichte oft gleichgültig vorüber. Aber ein Mittel der Abhülfe ist dem Künstler geboten, und Rottmann hat es ergriffen.

Unabhängig von der Gestalt einer Gegend können die atmosphärischen Erscheinungen mit der Macht der Schönheit und Erhabenheit, oder auch nur mit charakteristischer Stimmung auf uns wirken. Und so wählte Rottmann für seine Bilder aus Griechenland frappante Licht- und Lufterscheinungen, eine scharfe Bezeichnung der Tagesstunden und des Wetters in so überraschender, ergreifender und entzückender Weise, daß das Auge von den Formen ab- zu einer mehr allgemeinen Naturfreude hinüber gezogen wird; obwohl er auch nicht verschmähte, vorkommenden Falles in die alten Geleise wieder einzulenken. Uebrigens war es ihm bei dieser Behandlung seiner Aufgabe nicht um die Effekte um ihrer selbst willen zu thun, sondern er betonte wo möglich damit die historische Bedeutung der dargestellten Gegend. So malte er Delos, das der dem Meer entsteigende Sonnengott mit dem ersten Morgenstrahl als seine Heimath begrüßt; den Meerbusen von Aulis, wo ein unvergleichlicher, zauberhafter Lichtglanz an die Flotte erinnert, die einst unter den Atriden von hier den Ruhm Griechenlands, seine hohe Heldenschaar, nach

Troja trug; und Epidaurus, dessen blutig untergehende Sonne an die Ausrottung der griechischen Bevölkerung durch Scythenhände mahnt; so das Blachfeld von Marathon, über welches von Westen her ein vernichtendes Gewitter zieht; ein entasteter Baumstamm, ein herrenlos fliehendes Roß, sturmgepeitschte Halme, ein letzter Lichtblick über das Meer — Alles redet von der Niederlage der Perser. Von wunderbarem Zauber ist das Bild von Aegina, hinter dessen von der Gluth der untergehenden Sonne gerötheten Tempeltrümmern der Vollmond aufsteigt, ein Zeichen des auch im Untergang noch fortleuchtenden Lebens von Griechenland. Folgerichtig mußte Rottmann daran liegen, daß seine Kunst zur vollen Geltung käme und so ersann er eine Art der Beleuchtung, bei welcher das einfallende Licht nur das Bild, nie das Auge des Beschauers trifft, und wodurch somit die Lichtwirkung beträchtlich gesteigert wird.

3. Zeitr.

Fast gleichzeitig mit Rottmann war E. Fries aus Heidelberg, geb. 1801, gest. zu Mannheim 1833, nach München gekommen. Er gehört zu den größten Künstlern seines Fachs, denn selten hat ein Anderer die Schönheit der Form mit solchem Eifer studiert, mit solcher Liebe und Ausdauer ausgebildet, als er; so daß man vor der Anmuth und Gewissenhaftigkeit seiner Zeichnung die etwas schwere Farbe übersieht. Außer seinen Bildern von Heidelberg sind es vornehmlich italienische Landschaften, die seinen Ruhm begründet haben.

E. Fries.

Joh. Moriz Rugendas, geb. zu Augsburg 1799, gest. 1858, war 1821 bis 1825 und 1831 bis 1842 in verschiedenen Gegenden Central- und Südamerika's und hat sich die Schilderung von Land und Leuten jener Gegenden besonders angelegen sein lassen. Das Kupferstichcabinet in München bewahrt viele Zeichnungen von ihm.

J. M. Rugendas.

3. Zeitr. Christian Morgenstern aus Hamburg, geb. 1805, seit 1829 in München, zeigte in seinen ersten Arbeiten eine unbedingte Unterwerfung unter die Natur, welcher Art sie auch sein mochte. Aus dieser ursprünglichen Anlage hat sich das schöne, überaus liebenswürdige Talent entwickelt, uns für Stellen in der Natur zu interessiren, an denen man in der Regel theilnahmlos vorübergeht. Weite, mit Haide bewachsene, hie und da durch Schluchten oder das Rinnsal eines Baches oder Flusses unterbrochene Ebenen, eine Durchsicht zwischen Bäumen nach fernen, duftigen Bergen u. A. stellt er vor uns hin mit größter Einfachheit und Treue und doch so schön, daß wir ganz vergessen, was uns sonst in der Natur fesselt. Sein außerordentlicher Vorzug besteht in harmonischer Durchführung, so daß nicht Studium und Ueberlegung, sondern die Natur selbst ihm die Hand geführt zu haben scheint. Und nicht nur das feste Land, auch See- und Meeres-Flächen und Wogen stehen ihm zu Gebote. Mehr aber als irgend Einer ist er heimisch in der Atmosphäre; Licht und Luft durchdringen seine Bilder wie ein Hauch, und die Wolken schweben wie leichter Dunst darin. Aber nicht nur im Sonnenlicht ist er Meister, sondern mit gleicher Auszeichnung im Mondlicht, namentlich wo es in Meeresfluthen oder den glitzernden Wellen eines Sees sich spiegelt. Seine Vorliebe für die deutsche Landschaft gibt seinen Werken in zweifacher Hinsicht das Gepräge nationaler Kunst, dem Stoff, wie der Auffassung nach, in welcher dem Gemüth immer die entscheidende Stimme zusteht.

Chr. Ezdorf. Ihm verwandt ist Chr. Ezdorf aus Pösneck in Thüringen, geb. 1801, gest. zu München 1851. Doch hatte er schon als unbedingter Verehrer Everdingen's ein Bedürfniß nach größerer Bewegung in der Landschaft, nach etwas Wild-

niß und Wasserstürzen, dunklen Fichten und Felsgeröll, wie er es in Schweden und Norwegen, wo er viele Jahre zugebracht, in reichem Maße gefunden. Auch hat er es nicht zu der Feinheit der Farbe und Leichtigkeit der Behandlung gebracht, die uns bei Morgenstern entzückt.

J. Zeitr.

Ein anderer bedeutender Naturalist ist Ed. Schleich aus der Gegend von Landshut, geb. 1812, der mit Glück Mondnächte schildert, Fels und Wald und Wiesengründe in ansprechender Vereinigung bietet, vornehmlich aber durch eine große Energie der Farbe und des Vortrags sich auszeichnet. In derselben Richtung leistet J. G. Steffan vom Zürcher-See, geb. 1815, in seinen oft finster umwölkten Gebirgsbildern Außerordentliches; ebenso Max Zimmermann aus Zittau, geb. 1811, in seinen dichtbelaubten, dunklen Baumgruppen; Millner, ein ausgezeichnetes Formtalent, mit Alpenansichten; W. Scheuchzer aus Zürich, geb. 1803, der sich gern in der Nähe menschlicher Wohnungen in den Gebirgen hält; C. L. Seeger aus Alzey, geb. 1809; J. Schertel aus Augsburg, geb. 1810, mit Vorliebe für das Flachland; Ant. Zwengauer aus München, geb. 1810, mit Morgen- und Abenddämmerungen; Max Haushofer aus Nymphenburg, geb. 1811, mit dem Chiemsee und seinen Umgebungen in allen Tages- und Jahreszeiten; Franz Baade aus Norwegen malt nordische Mondnächte am Meeresstrand; E. Kaiser aus Rain in Niederbayern, geb. 1806, Gebirgsseen mit lachenden Ufern; N. Ott aus München, geb. 1805, Marinen; A. Stademann aus München, geb. 1824, Winterlandschaften; Rich. Zimmermann aus Zittau, geb. 1820, Strandbilder, Winterlandschaften ꝛc. in niederländischer Manier; Bernh. Stange aus Dresden, geb. 1806, deutsche und südliche Mondnächte; u. A. m.

Ed Schleich. J. G. Steffan. M. Zimmermann. Millner. Scheuchzer. C. L. Seeger. J. Schertel. A. Zwengauer. M. Haushofer. F. Baade. E. Kaiser. N. Ott. A. Stademann. R. Zimmermann. B. Stange.

3. Zeitr.

Eine andre, kleinere Schaar hat andre Wege eingeschlagen. Ihnen ist die Natur, was dem Dichter die Sprache ist, nicht Selbstzweck, sondern ein Mittel zum Ausdruck seiner Gedanken, wobei es nur auf Verstand, Geschmack und Studium ankommt, daß man der Sprache nicht Dinge zumuthet, die jenseit ihrer Grenzen liegen. Zuvorderst in dieser Reihe

Heinrich Heinlein.

steht Heinrich Heinlein aus Nassau-Weilburg, geb. 1803, seit 1822 in München. Aus einem kindlichen und fleißigen Naturstudium, von dem seine frühesten Arbeiten (z. B. in der Sammlung der Kunstschule zu Stuttgart) Zeugniß ablegen, erwuchs ihm, sogar nicht ohne anfängliche Abirrung von seinem Vorbild, die künstlerisch-poetische Form. Von seinen spätern Bildern möchte man darum sagen, sie zeigten die Natur im Zustand der Begeisterung, in feierlicher Stimmung, in festlicher Aufregung, im Jubel der Lust, im Sturm der Leidenschaft. Da liegt bald Sonnenglanz auf Berg und See und durchdringt harmonisch Himmel und Erde bis auf das Gras am Boden, den Stein im Wege (wie bei einer großen Landschaft von der Gegend von Salzburg vor Gründung der Stadt), oder es treten in schroffen Gegensätzen gegen einander dunkle Felsmassen und weißschäumende Wasserfälle, Trümmer gebrochener Bäume über gespaltnem Gestein, finstres Sturmgewölk, durch das ein einziger Lichtblick einen engen Weg findet auf den mit ewigen Schnee bedeckten Gipfel des Hochgebirges.

Albert Zimmermann.

Gleich schwungvoll, wenn auch weniger energisch, ist Albert Zimmermann aus Zittau, geb. 1809, von 1832 an in München, bis er 1857 nach Mailand berufen wurde, welcher Stellung die Kriegsereignisse von 1859 ein Ende machten. Er verfolgt mit Vorliebe das Heroische in der Landschaft. Einfach große Felsmassen, mächtige Baumgrup-

pen, abgeschlossenes Terrain, sind bei ihm vorherrschend. Sehr kräftig in der Farbe, kühn in der Zeichnung, leiden seine Bilder zuweilen etwas durch Härte des Vortrags, namentlich in den Lüften. Es ist charakteristisch, daß Genelli in mehre seiner Bilder ihm die Staffage gezeichnet, so z. B. einen Kampf zwischen Centauren und Löwen.

3. Zeitr.

D. Fohr aus Heidelberg, geb. 1801, ist von poetischem Geist durchdrungen und stellt sich herrliche Aufgaben, wie z. B. der deutsche Wald zur Zeit der Einführung des Christenthums, und die Hünengräber im Museum zu Carlsruhe; doch gelingt ihm nicht immer die Durchführung.

D. Fohr.

Sehr bedeutend war Carl Roß aus Attekoppel im Holsteinschen, geb. 1817, gest. 1857 in München, wohin er sich 1837 gewendet. Bei einem längern Aufenthalt in Griechenland hatte sich sein Sinn für großartige Schönheit der Natur in wirksamen Gegensätzen von Nah und Fern, Hoch und Tief, Engumschlossen und Weit ꝛc. überraschend entwickelt. In seinen Bildern voll „lieblicher Schatten und hochumlaubter Gewölbe" weht ein Geist erhabener Naturdichtung, dem leider! durch Kranksein die Schwingen gelähmt waren und durch frühen Tod gebrochen worden.

C. Roß.

In ähnlicher Richtung wie Zimmermann bewegen sich die Brüder F. und A. Seidel aus München, geb. 1818 und 1820, während A. Löffler sich näher an Rottmann zu halten mit Glück bemüht ist.

Gebrüd. Seidel. A. Löffler.

Zwei Kunstgebiete, deren Grenzen bald in die Genre-, bald in die Landschaftmalerei sich verlaufen, sind in München fleißig angebaut worden, die Thier- und die Architekturmalerei.

Thier- u. Architekturmaler.

Als Thiermaler haben sich hervorgethan Eberle mit Schafen, deren Seelenzustände, namentlich der kopflosen

3. Zeitr. Furcht, er trefflich schildert; Fr. Voltz aus Nördlingen, geb. 1817, der in Berghem's Geist liebliche Idyllen malt; Sebast. Habenschaden aus München, geb. 1813, der vornehmlich die Gemüthsseite der Thiere, und zwar des Waldes, wie des Hauses, mit Scharfblick und eingehender Liebe studiert; Benno Adam aus München, geb. 1816 (?), der vornehmlich Hunde, Franz Adam aus München, geb. 1818 (?), und Bach aus Norwegen, geb. 1808, die am liebsten Pferde malen, u. m. A.

Architekturbilder malt im Sinne Quaglio's, mit Vorliebe für mittelalterliche, städtische Gebäude, Mich. Neher aus München, geb. 1798; Wilh. Gail aus München sucht vornehmlich das Ernste und Bedeutungsvolle von Innenräumen, Vorhallen, Kreuzgängen zc. hervorzuheben, und hat dafür viele, interessante Studien in Spanien gemacht; A. v. Bayer aus Rorschach, geb. 1804, hat mit feinem Sinn den Licht- und Farbenzauber entdeckt und mit geschickter Hand in seine Gewalt gebracht, den jedes alte Gemäuer unter günstiger Beleuchtung auszuüben im Stande ist; er hat zugleich durch seine gut gewählte Staffage der für das Bild gewählten Stimmung einen Halt und einen Erklärungsgrund gegeben. Das poetische Element ist bei ihm das vorwiegende. — Schönheit ist wesentlich das Motiv der Architekturbilder von Max Ainmüller aus München, geb. 1807, wie vornehmlich seine Innenansichten der Westminster-Abtei und andrer gothischen Dome beweisen, die sich zugleich durch eine vollkommene Haltung und eine meisterhafte, äußerst feine und genaue Ausführung auszeichnen. — Mecklenburg malt treffliche Ansichten vom Innern der Städte, z. B. Venedigs; vorzüglicher noch in diesem Fach war Vermeersch aus Maldegen in Belgien, geb. 1809, gest. zu

M. Neher. W. Gail. v. Bayer. M. Ainmüller. Mecklenburg. Vermeersch.

München 1852. — A. F. Kirchner aus Leipzig, geb. 1813, hat vornehmlich den Ruhm einer sehr schönen und genauen Zeichnung; Gerhard aus Berlin (?) den der saubersten Ausführung, namentlich seiner spanischen Aquarellzeichnungen.

3. Zeitr. Kirchner.

Gerhard.

Die Bildnißmalerei hat es in München zu einer eigentlich classischen Höhe nicht gebracht. Den größten, seiner Zeit sogar einen sehr großen Ruf hatte Jos. Stieler aus Mainz, geb. 1781, gest. zu München 1858. Fast zahllos sind seine Bildnisse fürstlicher Personen; für den König Ludwig malte er eine ganze Galerie weiblicher Schönheiten, anmuthig und mit Geschick, aber ohne Feinheit der Individualisierung. Seine schon um der sprechenden Aehnlichkeit willen bedeutendsten Bildnisse sind die von Goethe und von L. Tieck. — Nächst ihm zeichnen sich in diesem Fache in München aus Fr. Dürk aus Leipzig, geb. 1809, und J. Bernhardt aus München.

Bildnißmalerei.

Stieler.

Dürk. Bernhardt.

Noch zwei andere Gattungen der Malerei können hier nicht mit Stillschweigen übergangen werden, die in München zu einer hohen Vollendung gekommen, die Glasmalerei und die Porzellanmalerei.

Glasmalerei u. Porzell.-malerei.

Die Wiederentdeckung der Technik farbiger Glasbereitung, und somit die Mittel der Glasmalerei, verdanken wir Sigmund Frank aus Nürnberg, geb. 1769. Seine Versuche reichen noch in das Ende des vorigen Jahrhunderts; seinem unermüdlichen Eifer gelang eine Entdeckung nach der andern; aber erst als ihn König Ludwig 1826 nach München berufen und die Herstellung der Regensburger Domfenster als Aufgabe gestellt hatte, gewann die neue Kunst ihre volle Gestalt. Der erste, der mit der künstlerischen Ausführung betraut wurde, war Max Ainmüller, nachmals Vorstand der eigens erbauten Glasmalerei-Anstalt, ausgezeichnet

3. Zeitr. durch vollkommene Kenntniß der Technik, noch mehr aber durch sein erschöpfendes Studium der mittelalterlichen Ornamentik und einen edlen, von reicher Phantasie belebten Geschmack. Unter seiner Mitwirkung und Leitung wurden die Regensburger Domfenster, die Fenster für die Maria-Hilf-Kirche in der Au — die Fenster für den Cölner Dom, und viele andere für deutsche und englische Kirchen ausgeführt — zum großen Ruhme der Kunst von München.

Die Porzellanmalerei wurde ebenfalls hier zu einer bis dahin nicht erreichten Höhe der Vollendung gebracht, wie man an den in der Pinakothek aufgestellten Copien nach den Meisterwerken der ältern Malerei sehen kann. Die vorzüglichsten Meister dieses Fachs sind Christ. Adler aus Triesdorf bei Ansbach, geb. 1787, gest. 1842; Max Auer aus Nymphenburg, geb. 1815; C. F. Lefeubüre aus München, geb. 1805; C. F. Heinzmann aus Stuttgart, geb. 1795; Wustlich aus Bamberg u. A. m.

Bildnerei.

Bildnerei.

Eberhard. Haller. Schwanthaler. Widnmann. Fortner ꝛc.

Die Geschichte der neuen Bildnerei in München ist bis zum Tode L. v. Schwanthaler's fast allein auf eine einzige Persönlichkeit, auf die seinige beschränkt, da neben ihm andere Kräfte weder zu freier Entwickelung, noch zur Geltung kamen. Doch würde es sehr unrecht sein, die Thätigkeit eines Künstlers mit Stillschweigen zu übergehen, der fast unberührt von der großen Bewegung in den ihn umgebenden Künstlerkreisen rastlos und treu auf der frühbetretenen Bahn fortschritt, und geräuschlos, aber mit Erfolg, eine Schule bildete der christlichen Sculptur. Das war Conrad Eberhard, von dessen schönen Gaben bereits im vierten Band bei der Vereinigung

Conrad Eberhard.

der deutschen Künstler in Rom die Rede war, der er mit gan- 3. Zeitr.
zer Seele angehörte. An der Akademie zu München als Pro-
fessor der Bildhauerkunst angestellt, beschränkte er sich nicht
auf dieß Gebiet, sondern nahm häufig den Bleistift oder auch
Pinsel und Palette zur Hand. In technischer Beziehung blieb
er durchaus auf einer Stufe noch mangelhafter Entwickelung,
sowohl was Zeichnung und Formendurchbildung, oder gar
was die Ausführung und Behandlung betrifft. Das Wesent-
liche bei ihm blieb die Conception, eine Verbindung von Ge-
danken und Anschauungen, wie sie annäherungsweise in den
Wandgemälden der altflorentinischen Malerschule vorkommen;
und über diese hinaus suchte er auch keine künstlerische Voll-
endung. Seine Werke gleichen demnach Keimen oder Samen-
körnern, die in einem neuen Boden erst zu rechter Entfaltung
kommen würden. In frühern Darstellungen (Zeichnungen
namentlich zu Geschichten des Alten Testamentes) zeigte er,
wie erwähnt, viel Phantasie für glückliche lebendige Motive,
so wie für schöne Anordnung des landschaftlichen Hintergrun-
des; später liegt sein Verdienst mehr in der klaren, großartig
wirksamen, allgemeinen Anordnung. Leidenschaftlicher Ka-
tholik, dem das Augenverdrehen eines Madonnenbildes ein
ebenso unantastbarer Glaubensartikel war, als die unbefleckte
Empfängniß, oder die Gottheit Christi, beabsichtigt er in die-
sen Compositionen stets die Verherrlichung der „Kirche",
zuweilen auch zugleich eine Schmähung ihrer Gegner. Von
vielen Werken der Art, die er hinterlassen, sei eines ausge-
wählt, das seine Denk- und Anschauungsweise ziemlich be-
stimmt charakterisiert, ein Triptychon, in Farben ausgeführt
um 1833, im Besitz von Frl. Linder in München. Das
Ganze tritt uns in vier Hauptabtheilungen über einander ent-
gegen, die sich in den Seitenflügeln, wie im Mittelbild wie-

 derholen und denen eine Steigerung des Gedankens von unten nach oben entspricht. Die Darstellungen der Mitte haben mehr die Gottheit, die Seitenbilder mehr das Verhältniß der Menschen zu ihr zum Gegenstand. In der untern Abtheilung der Mitte sehen wir das Fleisch gewordene Wort, den neugebornen Heiland der Welt auf dem Schooße der Mutter, von einer Engelglorie in der Hütte überstrahlt, zu seiner Rechten die heiligen Könige, zu seiner Linken die frommen Hirten; an letztre schließen sich anbetend die Aeltern und Verwandten, an jene mehre Freunde des Künstlers an, u. A. Overbeck, Rebenitz, Dr. Ringseis. Scenen im Hintergrunde, auf Golgatha und auf Tabor, bezeichnen bedeutungsvolle Zukünfte des heiligen Kindes. Ueber der Hütte breitet sich der Himmel aus und läßt eine apokalyptische Vision sehen: den Kelch im Strahlenglanz, umgeben von den vierundzwanzig Aeltesten, vielen Heiligen des Alten Bundes, den klugen Jungfrauen ꝛc. Höher hinauf erscheint Christus als Weltenrichter mit segnender Handbewegung, Moses und Elias zu beiden Seiten und ringsum eine Glorie von Seraphim und Cherubim. Die vierte Abtheilung endlich wird von der ewigen Gottheit, einer Christusgestalt mit ausgebreiteten Armen, durch einen dreieckigen Nimbus als Dreieinigkeit bezeichnet, und von Sonne, Mond und Sternen eingenommen. Auf dem rechten Flügelbild zu unterst steht Paulus und predigt zu Athen vom unbekannten Gott, gegen das Heidenthum, unter dessen Vertretern Goethe mit den „Propyläen" in der Hand eine Stelle erhalten. Unter den eifrigen Schülern des Apostels steht Görres voran; ihm schließen sich die Kunst- und Glaubensgenossen Eberhard's an, Koch, Rhoden, Platner, nebst Cornelius; auch König Ludwig fehlt in dieser andächtigen Gesellschaft nicht. Gegen das Mittelbild hin, in Be-

ziehung zu den am Rande desselben sitzenden Evangelisten, 3. Zeitr.
stehen die Kirchenväter, die Ordensstifter, auch Dante, Fiesole und Dürer auf blumigem Grunde, mit Hindeutung auf den verdorrten Baum, unter welchem Goethe und die Vertreter des Alterthumes Platz genommen. Im Hintergrund zieht eine Prozession aus allen Völkern der Erde durch ein Baptisterium nach einem gothischen Dom und von da auf der Himmelsleiter in die zweite Region voll Heiliger und Engel, über denen zu oberst der Stern der Liebe glänzt. Der linke Flügel hat den Fall Babels zum Gegenstand, ausgedrückt durch die Bestrafung aller Häresie und Freigeisterei, welche dem Künstler die schlimmsten aller Sünden sind. Höher hinauf haben die Apostel ihre Stelle; auch andere Heilige erkennt man, und noch einmal kehrt Dante wieder an der Hand Beatricens. Der Stern aber in der Spitze des linken Flügels ist der Stern der Gerechtigkeit.

Hat sich die Sinnesrichtung Eberhard's in diesem Werk deutlich genug ausgesprochen, so wird es hinreichen, seiner Leistungen als Bildhauer weniger ausführlich zu gedenken. Die Sinnesrichtung ist dieselbe, und sie wiegt unter seinen künstlerischen Eigenschaften schwerer, als jede andere. Für den Thürsturz der Allerheiligen-Hofcapelle lieferte Eberhard ein Relief, Christus mit Maria und Johannes, dazu die Statuen von Paulus und Petrus; für die Thüren des Blindeninstituts die Heiligen Rupert, Benno, Ottilia und Lucia; für das Isarthor die Heiligen Michael und Georg; für den Dom von Regensburg die Grabdenkmäler des Bischofs Sailer und des Weihbischofs Widmann. In all' diesen Werken sind Wärme der Empfindung, religiöser Ernst und künstlerische Anspruchlosigkeit innig verbunden; vermieden ist jede Annäherung an die Antike, aber auch an die altdeutsche Kunst-

3. Zeitr. des 15. und 16. Jahrhunderts; dagegen ist die italienische Kunst des 14. Jahrhunderts, vornehmlich was durch Giotto, Symon von Siena, Andrea Pisano, Andrea di Cione, Taddeo Gaddi ꝛc. gemalt und gemeißelt worden, zum Vorbild genommen, und damit die Schule christlicher Sculptur in München gebildet worden, die zu großer Thätigkeit gekommen ist. Eberhard starb 1858 in seinem 90. Jahre.

Ein Künstler, welcher besonders dazu angethan war, mit Schwanthaler den Ehrenplatz in München zu theilen, ward frühzeitig vom Tod abgerufen: Joh. Haller.

J. Haller. Joh. Haller aus Innsbruck, geb. 1792, gest. zu München 1826, war 1810 nach München gekommen. Hier gewann er 1813 mit einer Statue des Theseus, der das Schwert des Vaters findet, den akademischen Preis, und erhielt 1817 vom damaligen Kronprinzen Ludwig den Auftrag, für die Nischen der im Bau begriffenen Glyptothek die Statuen des Hephästos, Prometheus, Dädalos und Phidias zu machen; ferner nach der Zeichnung von Cornelius den Sturz der Giganten für den Göttersaal der Glyptothek zu modellieren und die Giebelgruppe des Gebäudes auszuführen, von deren Statuen er übrigens selbst nur noch die Pallas Ergane, den Broncegießer, den Steinbildhauer und den Modellierer im Großen vollenden konnte. Die ganze Arbeit wurde nach seinem Tode von andern Künstlern, und zwar mit wesentlichen Abänderungen ausgeführt. — Unstreitig haften an seinen Leistungen noch allerlei Mängel der alten akademischen Schulbildung; allein Sinn für das Großartige, plastisch Wirksame läßt sich ihm nicht absprechen, so wenig als die Fähigkeit einer freiern Entfaltung seines entschiedenen Talents.

Ludwig Schwanthaler. Ludwig Schwanthaler, geb. 1802, gest. 1848 zu München, war der Sohn eines Bildhauers aus Tyrol, dessen

auffallend einfacher Natursinn wohl seinen Arbeiten einen bleibenden Werth, ihm selber aber keinen dauernden Namen zu geben vermocht hat. Anfänglich wissenschaftlichen Studien bestimmt, folgte sein Sohn Ludwig bald dem mit Gewalt hervorbrechenden Trieb zur Kunst und besuchte nun die Akademie, an deren Spitze noch Peter v. Langer stand. Derselbe Mann, welcher früher in Düsseldorf, in gleicher Stellung, dem Cornelius das Talent abgesprochen, später Heinrich Heß aus gleichem Grunde von der Münchner Akademie verwiesen, rieth nun auch Schwanthalern, von einem Berufe abzustehen, zu welchem ihm die Befähigung fehle. Dem entgegen kamen fast gleichzeitig Aufmunterung und Anerkennung von einer andern Seite. Schwanthaler hielt sich gern in der k. Reitschule auf, um Gestalt und Bewegung der Pferde zu studieren, wobei er die Aufmerksamkeit des k. Oberstallmeisters v. Keßling auf sich gezogen. Da nun der König Maximilian I. um diese Zeit (1824) den Plan hatte, ein reichverziertes Silberservice anfertigen zu lassen, und sich nach einem Künstler für die dabei nöthigen Reliefs umsah, nannte ihm sein Stallmeister den jungen Schwanthaler, der auch alsbald den Auftrag bekam, die gewünschten Bildnereien für den Silberguß zu modellieren. Den Stoff sollte die griechische Götter- und Heroensage bilden; und so begann Schwanthaler mit dem „Einzug der jüngern Götter in den Olymp" seine Künstlerlaufbahn.

3. Zeitr.

Silberservice v. 1824.

Die Folge der Reliefs fängt mit der Erschaffung des Menschen durch Prometheus, den Weltaltern und dem Kampf des Zeus mit den Giganten an. Hierauf folgen die vier Tageszeiten, Aurora mit Phosphoros und den Horen, als der Morgen; Phöbos mit glänzendem Gespann als der Tag; Diana als der Abend, und die von Stieren gezogene, in

 Schleier gehüllte Nacht. Hieran reiht sich der Sturz des Phaeton; weiter die Sage von Kadmos, von der Eroberung des Goldnen Vließes, und aus dem trojanischen Kriege der Kampf des Achilleus mit dem Simois und Skamandros, sowie der Sturm des Hektor auf die Schiffe der Achaier und gegen Ajas.

Während diese und wohl noch andere Reliefs bestimmt waren, die Seitenflächen des Tafelaufsatzes zu bekleiden, waren für die Verbindungspostamente freistehende Figuren projectiert, und zwar die olympischen Götter paarweis. Mehre derselben, z. B. Venus und Vulkan u. A., waren bereits modelliert und in Silber gegossen und ciseliert, als der König starb und das Werk aufgegeben wurde. Die Wachsmodelle dieser Figuren gingen, da man des Formens damals noch nicht kundig genug war, zu Grunde, und da nun auch 1827 die Figuren im Feuer auf den Silberwerth gebracht wurden, so blieben nur die Wachsmodelle einiger noch nicht in Angriff genommenen Reliefs übrig. Auch diese waren spurlos verschwunden, so daß selbst Schwanthaler sie nicht mehr erfragen konnte, als ich im J. 1856 so glücklich war, sie — leider! in sehr vernachlässigtem Zustande, unter Gerümpel aufgeschichtet in einem Schrank der k. Silberkammer zu entdecken; worauf sie ausgebessert und in den Vereinigten Sammlungen aufgestellt wurden.

Wie groß der Verlust ist dessen, was im Schmelzofen untergegangen, zeigt das, was erhalten ist. Diese Reliefs, der erste Erguß eines jugendlichen Genius voll Phantasie, sind mit ebenso großer Liebe, als staunenswerthem Talent ausgeführt. Bei aller, beinahe leidenschaftlichen Lebendigkeit ist nie das Maß des Schönen überschritten und keine unwahre oder nur übertriebene Bewegung schwächt den Ein-

L. v. SCHWANTHALER

druck. Ein gründliches Naturstudium, eine feine Beobachtungsgabe, der bewunderungswürdigste Formensinn, sprechen aus jedem Kopf, jedem Körpertheil, wie aus den einfachen, fließenden Gewändern. Wie klein die Figuren auch sind: ausdruckvoll ist jede, und Schönheit und Geschmack breiten einen unwiderstehlichen Zauber über das Ganze aus. Vom Kampfe des Zeus wider die Giganten möge die beigefügte Bildtafel eine Vorstellung geben!

3. Zeitr.

Inzwischen hatte Cornelius im Göttersaale der Glyptothek zu malen begonnen und nicht sobald Schwanthaler und seine Arbeiten gesehen, als er in Uebereinstimmung mit dem Architekten des Gebäudes, Leo v. Klenze, dahin wirkte, daß ihm die hauptsächlichsten bildnerischen Arbeiten bei der innern Ausschmückung übertragen wurden.

Arbeiten für die Glyptothek.

Schwanthaler bereitete sich dazu vor durch eine Reise nach Rom und zu Thorwaldsen, an den er sich in Verehrung und Bewunderung anschloß, und es gelang ihm, durch seine „Geburt der Venus", „Amor und Psyche" für den Göttersaal, noch mehr durch die „Achaierkämpfe" für den Trojanersaal der Glyptothek, wobei die für das Service entworfenen Compositionen mehrfache Anwendung fanden, die günstigste Meinung von seinem Talent, dem Reichthum seiner Erfindungsgabe, seinem Sinn für Zartheit und Schönheit, sowie von seiner eigenthümlichen Frische und Darstellungskraft bei Künstlern und Kunstfreunden zu befestigen.

Von nun an begann seine vielumfassende Thätigkeit. Die Art und Weise, wie er Gegenstände der griechischen Mythologie aufgefaßt, brachte ihm den Auftrag, die Zeichnungen zu entwerfen für die Bilder aus den Gedichten des Orpheus, Hesiodus, des Aeschylus, Sophokles und Aristophanes, womit König Ludwig den Neuen Königsbau durch

Für d. N. Königsbau.

3. Zeitr.

Malerhände schmücken ließ; deßgleichen den Thronsaal auszustatten mit einer langen Folge von Reliefs zu Pindar's Gesängen. Auch das Treppenhaus hatte er mit Statuen und Reliefs und einen obern Saal mit einem Fries zu verzieren, zu welchem der Mythus der Venus den Stoff gab. Einen ähnlichen Fries mit dem Triumphzug des Bacchus hatte er für den Palast des Herzogs Max ausgeführt (ein besonders reizendes Werk!) und Medaillons mit der bayrischen Geschichte für die Pinakothek entworfen.

Für den Palast d. Hz. Max.

für d. Pinakothek.

An eigentlichen statuarischen Arbeiten waren ihm zuerst die Statue Shakespeare's für das Theater, und die Ausführung einiger Gestalten aus Haller's Giebelfeld der Glyptothek zugefallen; sodann die Ausführung des vordern Giebelfeldes der Walhalla nach den Compositionen von Chr. Rauch. Gleichzeitig hatte er die kleinen Modelle zu den 25 Künstlerstatuen der Pinakothek zu fertigen, deren Vollendung im Großen andern Künstlern übergeben wurde.

Für das Theater.

Nach Haller

u. Rauch.

Künstlerstatuen.

Durchaus selbständig tritt hierauf Schwanthaler im nördlichen Giebelfeld der Walhalla mit der „Arminiusschlacht“ (in ganzen, überlebensgroßen Marmorstatuen) auf, in welcher der Germanen-Held in der Mitte zwischen den Römern und den Seinen als deren Vorkämpfer steht, Varus in sein Schwert sich stürzt, Thusnelda aber den verwundeten Vater des Gatten pflegt; an welches Werk fast unmittelbar das Giebelfeld des Ausstellungs-Gebäudes in München mit seinen Marmorstatuen sich reiht, in welchem Bavaria als Beschützerin der Künste dargestellt ist, so daß zu ihrem Throne ein Architekt, ein Historien-, ein Genre-, ein Porzellanmaler, deßgleichen ein Bildhauer (mit der Büste des Königs Ludwig), ein Erzgießer und ein Münzgraveur mi

Giebelfeld der Walhalla.

Giebelf. d. Ausstellungsgebäudes.

ihren Werken treten. Vorher noch hatte er die Statuen Christi, der Evangelisten und der Apostel Paulus und Petrus für die Außenseite der Ludwigskirche (in Kalkstein) vollendet.

3. Zeitr. Apostelstatuen.

Eine ganz unfaßbare Thätigkeit entwickelte Schwanthaler für den Saalbau. Außer den zwölf großen Statuen der Ahnen des Regentenhauses, die, in Erz gegossen und im Feuer vergoldet, den Thronsaal einnehmen, sehen wir ihn hier bayrische Geschichten entwerfen für Medaillons und Statuen der acht Kreise für die Attike des Altans, Tänzergruppen in Reliefs für den Ballsaal, einen langen Fries mit den Kreuzzügen in Relief für den Barbarossasaal, und endlich noch für sechs große Säle Zeichnungen zur Odyssee, deren Ausführung Malerhänden übertragen wurde. Inzwischen hatte man auch angefangen, in verschiedenen Städten auf öffentlichen Plätzen Ehrenbildsäulen aufzustellen, und das Vertrauen der Fürsten und des Publicums hatte sich in den meisten Fällen an Schwanthaler gewendet. So wurden die in Erzguß ausgeführten Denkmäler Mozart's für Salzburg, Jean Paul's für Bayreuth, Goethe's für Frankfurt a. M., des Großherzogs Carl Friedrich von Baden für Karlsruhe, des Großherzogs Ludwig von Hessen für Darmstadt, des Markgrafen Friedrich von Brandenburg für Erlangen, ferner des Rechtsgelehrten v. Kreitmayr für den Promenadeplatz, der Generale Tilly und Wrede für die Feldherrnhalle in München, des Königs Carl Johann von Schweden für Stockholm und des Kaisers Franz II. von Oestreich für Franzensbad sein Werk. Daran reihte sich das Denkmal Rudolph's von Habsburg im Dom zu Speier, und das Denkmal des Donau-Maincanals bei Erlangen, und später noch die Folge von Statuen ausge-

Saalbau.

Denkmäler.

3. Zeitr. zeichneter Böhmen (Libussa, Elisabeth von Böhmen, Podiebrad, Ottokar II., Premislaw, Ziska, Huß ꝛc.) in Erzguß bestimmt für die „böhmische Walhalla" des Hrn. v. Veith.

Bavaria. Und bei all diesen Riesenarbeiten blieben ihm Zeit und Kräfte zur Ausführung jenes wunderbaren Kolosses der „Bavaria", der aus der „bayrischen Ruhmeshalle" über der Theresienwiese emporragt als Denkmal einer weit über das gewöhnliche Maß hinaus gesteigerten edlen Leidenschaft. Hier sind auch noch zwei Giebelfelder mit Statuen der vier Hauptstämme des Königreichs, Bayern und Schwaben, Franken und Pfalz, und eine große Anzahl Metopen mit Reliefs zur Culturgeschichte des Landes ein rührendes Zeugniß von Schwanthaler's Fleiß und Erfindungsgabe selbst noch in der letzten, durch Krankheit geschwächten Lebenszeit. Ja, er benutzte noch die bereits unaufhaltsam verrinnenden Kräfte zum Entwurf zweier Giebelfelder für das zu erbauende Prachtthor der „Propyläen", in denen er den Befreiungskampf des jungen Griechenlands und die Herstellung staatlicher Ordnung durch König Otto in Marmorgruppen darzustellen übernommen, ein Werk, dessen Ausführung nach seinem Tode seinem Vetter Xaver Schwanthaler übertragen wurde.

Ruhmeshalle.

Propyläen.

Noch immer aber ist hiemit der Kreis der Thätigkeit Schwanthaler's nicht genügend umschrieben, wenn auch nur wenige öffentliche Arbeiten (die Statuen Herzog Albrechts und König Ludwigs für die Bibliothek, der Brunnen auf der Freiung in Wien mit der Austria und ihren Strömen, der Brunnen und die Marienstatue in der Vorstadt Au, die Victorien für die Befreiungshalle bei Kehlheim und m. A. unerwähnt geblieben sind. Unter den Werken für Pri-

Herzog Albrecht.

vate, oder für den Schmuck in der Regel nicht leicht zugäng- licher Sääle und Paläste ist vor allen der Tafelaufsatz mit den Gestalten des Nibelungenliedes*) für den König Maximilian II. von Bayern zu nennen; sodann der überaus herrliche Schild des Hercules nach der Beschreibung Hesiod's, eine seiner geistvollsten, phantasiereichsten und schönsten Arbeiten**); ferner eine Anzahl Statuen — Götter und Tänzerinnen für den Herzog von Nassau; eine Marmorgruppe, Ceres und Proserpina, für den Grafen von Redern in Berlin, und eine Nymphe in Carrara-Marmor für den Grafen Arco, andere ähnliche Gestalten für Hohenschwangau ꝛc., und eine große Anzahl Bildnisse in Medaillons und Büsten; nicht zu gedenken einer Menge Zeichnungen und Entwürfe, die nicht zur Ausführung gekommen, wie z. B. das Modell zu einer für Ungarn bestimmten Reiterstatue des Matthias Corvinus.

3. Beitr. Nibelungen. Herculesschild.

Fragen wir nun nach dem Geist, der in all' diesen Werken lebt, so tritt uns zuerst als ein gemeinschaftliches Merkmal die in der That unerschöpfliche Phantasie des Künstlers entgegen. In so vielen hundert Situationen und Handlungen, so vielen tausend Gestalten, Bewegungen, Stellungen — beinahe keine Wiederholung und eine Mannichfaltigkeit fast ohne Gleichen. Man werfe nur einen Blick auf seinen „Argonautenzug", seine „Theogonie", seinen „Bacchuszug", und man wird glauben, die Figuren hervorquellen zu sehen. Und so war es in der That! denn seiner reichen Phantasie stand eine begabte Hand zu Gebote, die ohne alle Anstrengung die Anschauungen der Seele niederschrieb. Nur einer solchen

Beurtheilung.

---

*) Abgebildet in E. Förster's Denkmale der deutschen Kunst, Bd. II. — **) Mehrmals in Erz gegossen; im Umriß gestochen.

3. Zeitr. Hand war es möglich, in der kurzen Zeit eines Viertel-Jahrhunderts mehr als hundert Statuen, mehre tausend Ellen Basreliefs, viele Medaillons, Bildnisse, Schmucksachen ꝛc. und jene Unzahl Zeichnungen zu vollenden, von denen oben die Rede war. Weiter gemeinschaftlich allen Werken Schwanthaler's ist ein feiner Schönheitsinn, der sich namentlich in den Bewegungen der Gestalten, in dem Zug der Linien und (wenigstens größtentheils) auch in den Formen ausspricht. Einige Köpfe der „Arminiusschlacht", der Kopf der „Bavaria" u. m. dgl. kann man in Bezug auf Schönheit der Form dem Besten, was die neuere Kunst hervorgebracht hat, an die Seite setzen. In enger Verbindung damit steht die Frische und Lebendigkeit, die allen Gestalten Schwanthaler's eigen ist, so daß sie — wieviel Ueberlegung auch ein jedes Kunstwerk in der Ausführung erfordert, und wie oft auch selber Schwanthaler trotz seiner Leichtigkeit des Schaffens an seinen Arbeiten während, ja sogar noch nach der Vollendung Aenderungen vornahm — kein Zeichen einer Berechnung tragen.

Nächst der Schönheit und Lebendigkeit haben Schwanthaler's Arbeiten das gemeinsame Merkmal des Styls. Man hat Schwanthaler oft den Vorwurf einer etwas mangelhaften Ausführung gemacht; und es läßt sich nicht leugnen, daß hie und da auf die Ausbildung der Formen eine größre Sorgfalt hätte gewendet, daß dabei tiefer auf die Feinheiten der Natur hätte eingegangen werden können; allein was er dafür einsetzt, ist ungleich wichtiger, ungleich mehr wahre Kunst: die wirkungsvolle, nöthigenfalls zur Großartigkeit gesteigerte Einfachheit der Formen, das richtige Maß ihrer Gegensätze und die Selbständigkeit, die Unabhängigkeit von Muster und Modell. Das ist Styl, das wahrhafte Gepräge monumentaler Kunst, wodurch auch selbst untergeordnete Werke von

ihm vor viel vollendeteren Werken andrer Meister einen dauernden Eindruck hervorbringen.

Bei all diesen gemeinsamen Vorzügen ist indeß ein Unterschied des Werthes unter den Arbeiten Schwanthaler's unverkennbar. Sehe ich recht, so kommt er vornehmlich aus der Eigenthümlichkeit seines künstlerischen Charakters, wenn auch Zeit und Umstände daran ihr Theil haben. Die Talente stehen in einem besondern Verhältniß zum Stoff, und nicht Jeder wird eines jeden auf gleiche Weise Meister. Namentlich scheiden Alterthum und Christenthum, romantische Zeit und Gegenwart die Fähigkeiten. Schwanthaler war eine ganz romantische Natur. Zwar kannte er das Alterthum; er hatte der Schönheit der alten Welt frühzeitig in's Auge gesehen, und hingerissen von ihr seine Seele erfüllt mit ihren Reizen, und seine Phantasie mit ihren Thaten und Erlebnissen; aber sein Herz war anderswo zu Hause. Schon als Knabe schwärmte er für Rittergeschichten, und sie waren es, die ihn von dem Weg zum Schlachtenmaler, den er bereits betreten, wieder ablenkten. Nicht mit Abgüssen und Abbildungen antiker Kunstwerke umgab er sich; nur spärliche Fragmente derselben fand man bei ihm; aber eine vollständige Waffensammlung aus der Ritterzeit, und Gemälde und Sculpturen des Mittelalters nahmen die Wände seiner Wohnung ein; ja er ruhte nicht, bis er sich in einsamer Gegend am obern Isarufer eine vollständige Ritterburg mit Ringmauern und Zinnen erbaut, in welcher er die Träume seiner Jugend noch einmal und nun mit offnen Augen träumen wollte. Derselbe romantische Sinn ließ ihn auch mit einem bei einem Bildhauer kaum begreiflichen Enthusiasmus an einem Bilde hängen, das er seinem Arbeitstisch gegenüber aufgestellt, und in welchem nichts zu sehen war, als das Stück

 einer in Bewegung gesetzten Glocke und durch die Oeffnung der Glockenstube ein Stück Luft in der Morgendämmerung. Für ihn lag in diesem so zu sagen ganz form- und inhaltlosen Bilde eine ganze Welt, nehmlich seine, die romantische. Wie ausgezeichnet daher auch seine homerischen Schlachten, sein Schild des Hercules und alles Verwandte sind: — in allen diesen Dingen ist er nicht unübertroffen und reicht keinesfalls — auch abgesehen von der Formenvollendung — an die wie aus dem Geist der Antike gebornen Werke Thorwaldsen's. Dagegen ist er nicht nur wirklich Schöpfer der romantischen Sculptur in unsern Tagen, sondern auch ihr Meister über Allen. Schon in der „Arminiusschlacht" waltet das romantische Element vor und gibt den Charakteren und Gruppen ein fast malerisches Gepräge; entschieden aber tritt es in den Künstler-Statuen und in den ältern Fürsten-Statuen des Saalbaues auf; reizender noch in den Gestalten des Tafelaufsatzes, wo die Helden und Heldinnen der Nibelungen- und Amelungensage in Gruppen vereinigt sind; höchst eigenthümlich in den allegorischen Gestalten am Karlsruher Denkmal, in dem Brunnen der Austria zu Wien, den Statuen der böhmischen Ruhmeshalle, und in höchster Schönheit und Erhabenheit im Koloß der Bavaria.

Feiert nun Schwanthaler in diesen und ähnlichen Werken seine höchsten Triumphe, und hat er auf diesem Gebiet keinen gleichwiegenden Nebenbuhler, so muß er dafür auf einem andern Andern die Palme überlassen. Christliche Gegenstände hat Schwanthaler nur selten bearbeitet. Schön, geistvoll und schwunghaft sind seine Evangelisten und Apostel; — allein es fehlt ihnen doch jene Wärme, die das Herz als ihre Heimath verräth, oder das Feuer der Begeisterung, das die Phantasie entzündet; sie sind weniger empfunden und

angeschaut, als gedacht. Noch ferner aber stand der romantischen Seele des Künstlers die Gegenwart. Seine Ehrenstatuen neuerer Dichter, Künstler rc. sind seine schwächsten Arbeiten, obschon er an sie, wie an jede, gewissenhaft das volle Maß seiner künstlerischen Kräfte gesetzt. 3. Zeitr.

Schwanthaler war einer der liebenswürdigsten Menschen. Heiter, im Freundekreise gesellig, durch und durch gemüthlich war er, so lang er gesund war, der beste Kamerad. Leider zogen die schweren, durch eine über alle Maßen feindselige Gicht über ihn gekommenen, aufreibenden Leiden eine weite Einöde um ihn. Aber selbst als der bis zum Tod gepeinigte Klausner war er weit entfernt von Unmuth und Trostlosigkeit, und gegen den stechenden Schmerz rief er nicht selten einen guten Gedanken oder einen lustigen Einfall zu Hülfe. Freilich die frische, straffe Natur, die einst aus Marmor Funken schlug und Riesen bändigte, war gebrochen, und es mag ihm weh genug gethan haben, vor den Gerüsten, auf denen er sonst gewandt auf- und niedersprang, im Rollsessel sich hin und her fahren lassen zu müssen, zum Behuf der Correcturen. Wollte man ihn um seine Einsamkeit beklagen, so erwiederte er: „Ich bin nicht allein, so lange mich meine Phantasie nicht verläßt; in ihr habe ich alles, was mein Herz begehrt: Menschen und eine ganze Welt nach meinem Geschmack; und selber am Schlimmen darin hab' ich meine Freude; was bei der andern nicht so leicht ist!"

Neben Schwanthaler waren in München noch thätig die Bildhauer E. Mayer aus Ludwigsburg, geb. 1796, gest. in München 1846; Johann Leeb aus Memmingen, geb. 1790; A. H. Lossow aus Bremen, geb. 1805; F. Sanguinetti aus Carrara, geb. 1804, und mehre andre, die großentheils für und unter Schwanthaler arbeiteten, wie sein

E. Mayer. Joh Leeb. A. H. Lossow. F. Sanguinetti.

3. Zeitr. Vetter und nachmaliger Erbe Xaver Schwanthaler.
L. Schaller. Ludwig Schaller aus Wien, geb. 1804, nimmt mit seinen Dichter-Statuetten, von denen diejenige von Herder die Ausführung im Großen und in Erz für Weimar erfahren, eine ehrenvolle Stelle ein.
Entres. J. O. Entres aus Fürth, geb. 1804, und
Schönlaub. Fid. Schönlaub aus Wien, geb. 1805, vertreten vornehmlich die christliche Sculptur im Sinne von Konrad Eberhard, und ihnen hat sich
Sickinger. Ant. Sickinger aus Owingen im Fürstenth. Hohenz. Hechingen, geb. 1807, mit einer ausgebreiteten Thätigkeit angeschlossen. Mit großer Energie haben diese Künstler die mittelalterlich deutsche Bildnerei und Ornamentik sich zu eigen gemacht und im Sinne unsrer Zeit weiter gebildet, so daß ihnen vorzugweis das Verdienst gebührt, der geschmacklos verweltlichten kirchlichen Kunst in Bayern ein Ende gemacht zu haben. Aus ihren Werkstätten ist eine große Anzahl von Altären für Dorf- und Stadtkirchen, meistentheils Holzschnittwerke, durchaus in gothischem Styl hervorgegangen, leider! nur nicht ganz frei von dem Uebelstand der bunten Bemalung; obschon die edlere Wirkung der in Holz geschnitzten, unbemalten Altäre in der Au-Kirche von Schönlaub ohne Widerspruch anerkannt wird. Gleichzeitig haben unter den Bemühungen dieser und einiger verwandter Meister die Kirchhöfe eine ganz neue Gestalt gewonnen. An die Stelle von Grabmälern im verworrenen ägyptischen, römischen und Roccoco-Geschmack sind Grabsteine im romanischen und gothischen Styl mit sichtbar freier und selbständiger Entwickelung, mit edlen Heiligengestalten oder Allegorien getreten, und namentlich ist es der Münchner Friedhof, der mit seinen Denkmalen zwischen wohlgepflegten Blumenbeeten den Eindruck einer großen einheitlichen Kunstschöpfung macht.

Vielfältig beschäftigt ist Halbig aus München, geb. 1820, ein talentvoller Künstler in der naturalistischen Richtung. Berühmt sind seine Büsten von sprechender Aehnlichkeit, sein Gekreuzigter auf dem neuen Friedhof; monumentale Arbeiten, wie das Denkmal des Königs Max in Lindau, des Generals Törring in der Maximilianstraße &c. konnten ihm darum weniger gelingen.

3. Zeitr. Halbig.

Max Widnmann aus Eichstädt, geb. 1812, ist ein Künstler von großen Gaben, ausgezeichnet durch einen feinen Formensinn, edlen Geschmack und reinen Styl, weiß er den Anforderungen an Naturwahrheit zu genügen, ohne die Gesetze der idealen Kunst aus den Augen zu verlieren. Von ihm sind die Denkmale des Bischofs Julius in Würzburg, des Orlando di Lasso und des Geschichtschreibers Westenrieder in München, und die Reiterstatue des Königs Ludwig mit den Pagen und den allegorischen Figuren von Kunst, Wissenschaft, Religion und Industrie, gleichfalls für München bestimmt.

M. Widnmann.

Brugger aus Bayern, geb. 1813(?), hat noch nicht sehr viel Gelegenheit gehabt, seine Künstlergaben öffentlich zu bewähren, obschon sie vor vielen weit vorragen. Sein Denkmal Gluck's für München ist nicht sehr glücklich. Schwerlich wird er nach dieser Seite hin Großes leisten. Aber Aufgaben der antiken Kunst hat er mit so viel Wärme erfaßt, mit so lebendigem Geist durchdrungen und mit so großem Talent gelöst, daß man auf den ersten Augenblick ihre hohe Bedeutung für die Kunst der Gegenwart erkennt. Seine derartigen Schöpfungen sind nicht hervorgebracht, sondern wie durch Nothwendigkeit entstanden. Sein „Oedipus und Antigone" sind von ergreifender tragischer Wirkung; sein „Chiron und Achill" ist ein Muster von Klarheit der Composition und von

Brugger.

3. Zeitr. Schönheit der Gruppierung und der Linien; seine „Penelope", wie sie sinnend und vertrauend in die Ferne schaut, ist so edel und so vollkommen antik gehalten, daß Thorwaldsen in seinen besten Werken nicht weiter gegangen ist; und in seinem „Faun mit der Tigerin" hat sich Brugger sogar an antike Ausgelassenheit gewagt, ohne die Grenze des guten Geschmacks zu verletzen. Dabei gebietet er über einen großartigen, aber ganz vom Leben durchdrungenen Styl, ohne alle Härten und ohne Naturnachahmung.

Endlich ist noch ein höchst ausgezeichneter Künstler zu nennen, Fortner aus Prag, geb. 1822, Bildhauer zugleich und Ciseleur, reich an Erfindung und geschickt wie Benvenuto Cellini, aber — mit entschiedener Vorliebe für die Renaissanceformen — reiner im Geschmack, und ohne Manier in Composition und Zeichnung. Am liebsten arbeitet er in oxydiertem Silber und bringt seine Kunstwerke an Gebrauchs-Gegenständen an. Schreibzeuge, Lampen, Geldtaschen, Tafelaufsätze u. dergl. erhalten von ihm nicht nur schöne, stylvolle Formen, sondern auch eine Zuthat reizender Figuren. So hat er z. B. ein großes Stück Malachit als Briefbeschwerer behandelt und läßt eine Anzahl Gnomen daran herumklettern, um eine in einer Grotte schlummernde Nymphe zu belauschen; ein Medusenhaupt auf dem Deckel einer Lampe von ihm könnte in jedem Antikencabinet seine Stelle finden; der Kampf Amor's mit einer Eidechse auf einem Dessert-Aufsatz ist wie ein anakreontisches Gedicht oder ein Epigramm von Lessing.

Fortner.

Vom größten Einfluß auf die Richtung, welche die Bildnerei in München genommen, ist eine Anstalt geworden, welche zu den ersten Kunst-Unternehmungen des Königs Ludwig gehört, die Erzgießerei. Denn Niemand wird verkennen, daß es ein großer Unterschied ist, ob ein Werk seine letzte

Erzgießerei.

Vollendung durch die Hand des Künstlers, der es geschaffen, oder durch mehr oder weniger mechanische Mittel aus fremden Händen erhält. Ebensowenig wird er übersehen, daß durch das Mittel des Ergusses das bildnerische Schaffen außerordentlich erleichtert, und in Betreff der Quantität sehr gesteigert wird. Mehren sich damit gleichzeitig die Aufträge zu Ausführungen in Gyps und stellen sich nur wenige für Marmor ein, so ist es natürlich, daß andre Ziele, als die der höchsten Formausbildung, von den Künstlern dieses Berufes angestrebt werden. Sollten monumentale Unternehmungen von weitem Umfang, wodurch der Kunstsinn im Volk möglichst allgemeine Anregung und Befriedigung findet, diese Ziele sein, so bot der Erzguß die richtige Handhabe, und es war ein Glück, daß auch der rechte Mann nicht fehlte, sie zu führen.

3. Zeitr.

J. B. Stiglmayer aus Fürstenfeldbruck in Oberbayern, geb. 1791, gest. zu München 1844, hatte bereits 1820 in einem unterirdisch versteckten Ofen zu Neapel mit Hülfe des Bildhauers Beccali mehre glückliche Versuche im Erzguß gemacht (namentlich mit der Büste des Kronprinzen Ludwig von Thorwaldsen); alsdann 1824 bei Director Reisinger in Berlin, der Blücher's colossales Standbild goß, eine neue Methode sich angeeignet, als ihm 1826 vom König Ludwig ein eigenes Gußhaus in München erbaut wurde, aus welchem als erstes Werk das von dem Grafen v. Schönborn der bayrischen Verfassung errichtete Denkmal hervorging. Bald gewann die Anstalt große Ausdehnung: der eherne Obelisk auf dem Carolinenplatz, das Denkmal des Königs Maximilian I. auf dem Theaterplatz, nach dem Modell von Rauch, die Reiterstatue des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern nach Thorwaldsen's Modell, auf dem Wittelsbacher Platz, die Ahnenstandbilder im Thronsaal des Saalbaues (1836 be-

J. B. Stiglmayer.

3. Zeitr. gonnen) nach Schwanthaler's Modellen, die Schillerstatue Thorwaldsen's in Stuttgart (1839), Jean Paul's in Bayreuth, Mozart's in Salzburg, des Markgrafen Friedrich von Brandenburg, des Großherzogs Ludwig von Hessen, alle nach Schwanthaler's Modellen und noch manche andere größere und kleinere Erzgüsse wurden vollendet. Stiglmayer konnte wenigstens theilweis noch die Vorbereitungen leiten zum Guß von Schwanthaler's Goethe-Statue in Frankfurt am M.; er war aber zum Tode erkrankt. Sein Neffe Friedrich Miller leitete den Guß. Der Guß gelang vollkommen. Die Nachricht davon, die der Neffe selbst sogleich dem Oheim brachte, war dessen letzte Lebensfreude! Mit einem „Gott sei gelobt!" sank er dem Neffen an die Brust und war — verschieden!

Fr. Miller.

Die Anstalt kam hierauf in des Neffen Hände, in denen sie an Thätigkeit und Ruhm in überraschender Weise zugenommen. Unter seiner Leitung wurden hier gegossen und ciseliert, die Statuen Herder's in Weimar, Tilly's, Wrede's, v. Kreitmayr's und Westenrieder's in München, das Denkmal des Großherzogs von Baden in Carlsruhe, des Königs von Neapel in Messina, der Austria in Wien, des Bolivar in Bolivia, des englischen Ministers Huskisson in London, die Statuen des Königsdenkmals in Stuttgart, des Königs Carl Johann von Schweden in Stockholm, einmal zu Fuß, einmal zu Pferd, des Herzogs von Zähringen in Bern, des Kaisers Franz in Prag und eine andere in Franzensbad, des Herzogs Ernst von Koburg in Koburg, der Tonkünstler Gluck und Orlando di Lasso in München, der Koloß der Bavaria (1560 Ctr. Erz!), die Statuen von Gustav Adolph, Abt Tegner, die vier kolossalen Löwen und die Bavaria für das Siegesthor, die Statuen der böhmischen Ruhmeshalle, das Washington-Denkmal für Nordamerika u. s. w.

3. Zeitr.

Noch sind im Bereich der Bildnerei eine Kunst und ein Künstler von Bedeutung zu nennen: die Münzgraveur-Kunst und ihr Meister Carl Friedrich Voigt aus Berlin, geb. 1800, seit 1829 in München. Nach classischen Mustern und zum Theil unter Thorwaldsen gebildet, hat er einen durchaus edlen und freien Styl, im Bildniß wie in seinen poetischen, mythologischen oder allegorischen Gestalten, wie die Aufgaben von Münzen und Medaillen sie mit sich bringen. Er versorgte nicht allein die bayrische (und manche andere!) mit Stempeln der Verkehrsmünzen, sondern er fertigte die Sammlung der s. g. „Geschichtsthaler" mit Erinnerungen an bedeutende Erlebnisse des Landes. Viele Ehren- und Gedächtnißmedaillen kamen aus seiner Hand mit den trefflichen Bildnissen von Thorwaldsen, Rauch, Cornelius, Kaulbach, von König Ludwig, Papst Pius VIII. und vieler deutscher Fürsten und Großen. Voigt ist gleicherweise geschickt im Edelsteinschneiden und mancher kostbare Onyx ist aus seiner Werkstatt hervorgegangen.

Cr. Fr. Voigt.

Der Baukunst in München waren durch den König Ludwig größere und schönere Aufgaben gestellt, als sie (mit Ausnahme ihrer großen gothischen Dome) je in Deutschland erlebt; allerdings unter beschränkenden Bedingungen, die ich früher zu bezeichnen und zu motivieren gesucht. Vor andern ragen hier zwei Künstler durch ihre weitumfassende Thätigkeit hervor: v. Klenze und v. Gärtner; und zwei andere schließen sich ihnen mit bedeutenden Leistungen an: Ohlmüller und Ziebland. Später erweitert sich der Kreis und unter König Maximilian treten neue Namen und neue Prinzipien auf den Schauplatz.

Baukunst.

Leo v. Klenze geb. 1784 in der Nähe von Hildes-

3. Zeitr.

Leo v. Klenze.

heim, machte seine ersten Studien in Berlin, sodann in Frankreich und Italien und war schon 1808 Hofarchitekt, bald danach Hofbaudirector des Königs Jerome in Cassel. Nach dem Sturz des Königs verließ Klenze Cassel, wurde in München, und mehr noch kurz danach in Paris mit dem Kronprinzen Ludwig von Bayern bekannt und durch dessen Vermittelung in die Dienste seines Vaters nach München berufen. Aber im Dienst des Kronprinzen führte er sein erstes großes Werk aus: die Glyptothek, ein Museum für Meisterwerke (vorzugweis) der antiken Sculptur. Eigenthümlich in der Conception schließt sich dieß Gebäude in den Formen genau an altgriechische Vorbilder an, und befolgt namentlich in der Vorhalle die Vorschriften des ionischen Styls. Das Gebäude besteht aus vier ins Viereck gestellten Flügeln eines Erdgeschosses, welche einen Hofraum einschließen. Kein Fenster an den Außenseiten. Das Licht kommt theils von oben, theils aus dem Hof. Die Sääle sind von verschiedener Größe; der Saal der römischen Kunstwerke nimmt den ganzen östlichen Flügel ein und ist deßhalb um acht Stufen vertieft, damit das Verhältniß der Höhe zur Länge sich herstelle. Dem ursprünglichen Plan gemäß sollte der Eingang an der Rückseite sein, weßhalb auch hier die Sääle, welche Cornelius als Eingangsääle gemalt. Die Vorderseite sollte nur eine Scheinfaçade ohne eigentlichen Zugang sein, und erhielt deßhalb unersteigliche Stufen zur Basis. Bei der Veränderung des Planes wurde der Architekt genöthigt, je zwei Nothstufen zwischen jene Stufen der Basis zu legen, die, um das Verhältniß nicht zu beeinträchtigen, so klein und schmal gemacht wurden, daß sie unschön und unbequem zugleich ausgefallen. In der Mitte der Vorderseite steht, höher als das ganze Gebäude, der Porticus mit 12 ionischen Säulen und

Glyptothek.

4 Pilastern, gekrönt von einem Giebelfeld mit Marmorfiguren. Eine hohe Attike verdeckt das Dach. An den Außenwänden wird die Stelle der Fenster durch Nischen eingenommen, in denen Statuen berühmter Bildhauer und Kunstbeschützer stehen. Einen besonders würdigen und schönen Gesammteindruck macht das Innere, wie vielleicht kein zweites der Art. Von Vielen wird der Glyptothek der Vorzug vor den meisten andern Gebäuden Klenze's gegeben. Unverkennbar wenigstens ist, daß ein Geist der Einfachheit, Harmonie und Ruhe hier waltet, der etwaige Mängel vollkommen deckt, und daß damit der Weg zur Erneuung griechischer Kunst angebahnt worden, wie von keinem Architekten vor Klenze.

3. Zeitr.

Walhalla.

Unmittelbar an diesen Bau reiht sich die „Walhalla" auf der Höhe von Donaustauf bei Regensburg, das dem deutschen Nationalruhm geweihte, großartige Denkmal, nach vieljährigen Vorbereitungen gegründet am 18. Oct. 1830 und eröffnet am 18. Oct. 1842. Es ist ein Gebäude in der Form eines dorischen Peripteros, 70 F. hoch, 100 F. breit und 300 F. lang, mit einer Vorhalle von zweimal 8 Säulen, mit 17 Säulen an jeder Langseite, und 8 Säulen an der Rückseite, durchaus aus Marmor vom Untersberg aufgeführt. Beide Giebelfelder tragen colossale Marmorgruppen (Germania erhält ihre Festungen wieder, und die Arminiusschlacht). Zwischen Terrassen aus cyklopischem Mauerwerk führen in sieben Abtheilungen breite Treppen vom Fuße des Hügels zum Tempel empor. Das Innere ist mit großer Pracht ausgestattet und polychromisch ausgemalt. Die Decke ist ein Hängewerk mit reich casettierter, aus Metall gebildeter Bedachung. Bunte Karyatiden tragen das Obergebälk und stehen auf einem von Pilastern gehaltenen Gesims, das die

3. Zeitr. Wände in eine obere und untere Abtheilung scheidet. Der Fries zwischen den Pilastern ist mit einem Relief (der Völkerwanderung) bedeckt. In zwei Reihen über einander sind die Büsten berühmter Deutschen aufgestellt, unterbrochen von Victorien-Statuen.

Ruhmeshalle. In einem spätern Werke, der bayrischen Ruhmeshalle, errichtet auf der Anhöhe der Theresienwiese bei München von 1843 bis 1852, machte v. Klenze abermals Gebrauch vom dorischen Baustyl, wandte ihn aber auf ein Gebäude von ganz selbständiger Anordnung an. Dieses dem Ruhme Bayerns in seinen in Krieg und Frieden hervorragendsten Männern gewidmete Ehrendenkmal ist eine, in s. g. Hufeisenform auf einem 15 F. hohen Sockel aufgeführte, offene Säulenhalle aus Marmor vom Untersberg, deren Langseite 230 F. mißt, während jeder der vortretenden zwei Seitenflügel nur 105 F. hat. Sie ist (ohne Sockel) 45 F. hoch und ihre 48 Säulen sind so vertheilt, daß jede der zwei schmalen Vorderseiten 4, die mittlern 14, jede Außenseite der Flügel 9, jede Innenseite derselben 7 (die Ecksäulen doppelt gerechnet) zählt. Die Zwischenweite der 24 F. hohen Säulen beträgt 1 ½ untern Durchmesser. Auf den mit liegenden Marmorfiguren ausgefüllten Giebelfeldern stehen Akroterien, am Dach Stirn- und Firstziegel. In der offenen Halle sind Marmor-Büsten berühmter Männer aus Bayern aufgestellt. Das Eigenthümlichste ist der Plan des Gebäudes, eigentlich nur eine Mauer mit Säulen an beiden Seiten, deren Gebälk an den Vorderseiten der beiden Flügel von je einem kleinen Tempelchen aufgefaßt und zusammen gefaßt wird. Alle Details bei diesem Bauwerk sind von der vollkommensten Schönheit der Form und Verhältnisse, so daß namentlich Säulen und Gebälk selbst im Alterthum nicht vorzüglicher gefunden werden.

Für Wiederbelebung des römischen Baustyls ward ihm keine eigene Aufgabe; wohl aber traf sie ihn doch, indem ihm nach dem Tode F. Gärtner's die Vollendung der Befreiungshalle mit Abänderung des Planes übertragen wurde. Dagegen war der romanische (oder wie man ihn nannte „byzantinische") Styl ihm für die Erbauung der Allerheiligen-Hofcapelle (von 1826) vorgeschrieben. Es scheint, daß er sich dabei vornehmlich an italienische Vorbilder gehalten, bei denen eine gewisse Willkühr in der Verwendung architektonischer Formen nicht zu verkennen ist, wie denn z. B. Halbrundstäbe durch Gesimse emporgeführt oben frei enden, ohne Verbindung und Zweck. Aber für die Einzelnheiten suchte er möglichste Annäherung an antike Formen, und für das Innere Pracht und Glanz. Die Kirche hat drei Schiffe, im Mittelschiff zwei Kuppeln, eine halbkreisrunde Absis und einen Orgelchor im Westen. Die Mittelschiffwand wird von Säulen getragen, die durch halbkreisförmige Arcaden verbunden sind. — Gleichfalls mittelalterlicher Kunst (äußerlich) entlehnt ist der Neue Königsbau, der 1835 vollendete Schloßflügel, der mit seiner Façade an den Palast Pitti in Florenz erinnert. In seinem Erdgeschoß theilweis nur für die Fresken zu den Nibelungen bestimmt, enthält er im Hauptstockwerk die Wohnungen des Königs und der Königin, und in einem zweiten Stockwerk der Mitte Räume für Festlichkeiten, alle reichlich ausgestattet mit Decken- und Wandgemälden und mit Reliefs in Stucco. Mit der Pinakothek, dem Gebäude für die Sammlungen von Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen, angefangen 1828, schließt sich Klenze der weiter entwickelten italienischen Renaissance aus der Zeit des Bramante an. Es ist ein zweistöckiger Langbau mit zwei kurzen Querbauen an beiden Enden. Der Langbau ist der

3. Zeitr.

Befreiungshalle.

Allerheiligenhofcapelle.

Neue Königsbau.

Pinakothek.

3. Zeitr. Länge nach dreitheilig, hat in der Mitte Sääle mit Oberlicht für die größern, an der Nordseite Cabinette mit Seitenfenstern für die kleineren Gemälde und gegen Süden eine Galerie von Loggien mit hohen halbkreisrund abgeschlossenen Fenstern nach Art der Vaticanischen. An der Außenseite geben Halbsäulen zwischen den Fenstern ein stattliches Aussehen, das durch ein dreifaches Portal in der Mitte des Erdgeschosses und durch eine Reihe Statuen vor der Attike über den Loggien noch erhöht wird. Das Treppenhaus übrigens steht nicht mit den Portalen in Verbindung, sondern befindet sich im Vorbau gegen Osten. Der Gesammteindruck ist durchaus wohlthuend, und würde es noch mehr sein, wenn die winterbeetartigen Oberlichtfenster auf dem Dach vermieden worden wären.

Saalbau.

Zu dem Neuen Königsbau an der Südseite des königlichen Residenzschlosses ließ König Ludwig durch Klenze an der Nordseite einen Flügel mit Prachtgemächern hinzufügen, dem er den Namen des „Saalbaues" gab. Hier sollte ein noch weiter vorgerückter Palaststyl zur Anwendung kommen, etwa in der Weise des Palladio. Doch hütete sich v. Klenze vor Ueberladungen und begnügte sich an einem Balcon-Vorbau Ziersäulen mit verkropften Gesimsen anzuwenden. Diesen Vorbau machte er zugleich zu einem Portalbau mit drei Einfahrten, ohne indeß das Treppenhaus damit zu verbinden. Das Erdgeschoß ward lediglich wie es scheint für die Wandgemälde zur Odyssee bestimmt, im obern Stockwerk aber folgt sich eine Reihe Sääle für große Hoffeste und Feierlichkeiten, ein Bankett-, ein Tanzsaal; drei Sääle für Conversation und der Thronsaal, der besonders durch einfache Pracht sich auszeichnet.

Schloßbau in Petersburg.

Einen höchst umfassenden Auftrag erhielt v. Klenze vom Kaiser von Rußland zu einem Schloßbau in Peters-

burg, der mit Benutzung der vorhandenen Gebäude sowohl die ausgedehnten Wohnungsbedürfnisse des kaiserlichen Hofes befriedigen als zur Aufnahme der überreichen Kunstsammlungen Raum gewähren sollte. Was in München durch v. Klenze in vereinzelten Bauwerken geleistet worden, das und noch vielmehr wurde hier in Eine Aufgabe vereinigt, wo es galt, Gemälde-Galerien, Antiken-Museen, Münzcabinette, historische Sammlungen, Bibliotheken u. s. w. innerhalb eines kaiserlichen Residenzschlosses und wie sich von selbst versteht mit allem erdenklichen Aufwand von Glanz und Pracht, und künstlerischen Leistungen aller Art herzustellen. Andere Palast- und Häuserbauten (wie den Palast des Herzogs Maximilian, des Herzogs von Leuchtenberg, des Odeons 2c.) übergehend, gedenke ich noch eines großen monumentalen Werkes, das König Ludwig früher zwar beschlossen, aber erst nach seiner Thronentsagung durch ihn hat ausführen lassen: des Prachtthores nehmlich der Propyläen, auf der Nymphenburger Straße, zwischen Glyptothek und Ausstellungsgebäude so gestellt, daß es mit diesen beiden eine Gruppe von altgriechischem Charakter bildet. Zwischen zwei viereckten, nach oben sich stark verjüngenden Thürmen ist eine bedeckte, dreifache Durchfahrt errichtet, deren Decke und Gebälk von Säulen altdorischer und ionischer Ordnung getragen wird, und in deren beiden Giebelfeldern Marmorgruppen stehen, welche das Ganze zu einem Denkmal des neuen Hellas und der Verbindung desselben mit Bayern machen. Es mag bei dieser Gelegenheit erwähnt werden, daß die Herstellung der Propyläen in Athen ihm zum Verdienst anzurechnen ist, da er bei seinem Besuch in Griechenland 1834 es bewirkte, daß man das altehrwürdige Denkmal von den Unbilden, welche Zeit und Barbaren ihm angethan, befreite.

3. Zeitr.

Propyläen.

3. Zeitr. Fragt man nach den am meisten hervortretenden Charakterzügen in den Werken dieses Künstlers, so dürften sie sich vielleicht in die Worte — als sein Bekenntniß — fassen lassen: „Es gibt nur Eine wahre Kunst; und das ist die griechische!“ Ist damit von vornherein jedes Bestreben für eine eigenthümliche, nationale Kunst abgelehnt, und auf den etwaigen Gedanken, in der Baukunst neue Weisen zu erfinden mit Entschiedenheit Verzicht geleistet, so hat sich v. Klenze nicht auf bloße Nachahmungen beschränkt. Weit entfernt zwar, nach Weise der Cinquecentisten, eine Renaissance durch völlige Neugestaltung antiker Formen gewinnen zu wollen, hat er vielmehr in der möglichst reinen Durchbildung derselben seinen Ruhm gefunden, dabei aber in der Anordnung im Einzelnen wie bei den Conceptionen im Ganzen eine vollkommen freie Hand gezeigt, wie denn auch die Aufgaben großentheils aus den Gedanken und den Bedürfnissen der Gegenwart entsprungen. Unzertrennlich von der Vorliebe für griechische Kunst ist das Bedürfniß nach Schönheit der Verhältnisse wie der Formen, so wie nach dem Ebenmaß zwischen Ruhe und Bewegung; und wo wir vor oder in einem Bauwerk Klenze's uns befinden, nehmen wir das unablässige Bestreben, dieser ersten aller Kunstanforderungen zu genügen wahr; wie denn namentlich bei großem Gesammteindruck die Lebendigkeit der Profilierungen überall gewahrt ist. Es darf dabei nicht Wunder nehmen, wenn andere Verlangen weniger Berücksichtigung finden. So legt v. Klenze auf das eigentlich Charakteristische weniger Werth, ja selbst was man „organisch“ zu nennen pflegt, steht nicht in vorderster Reihe bei ihm. Er baut Königspaläste mit engem (Saalbau) oder auch mit gar keinem Corridor (Neuer Königsbau); Portale, Vestibule und Treppenhaus sind für ihn nicht nothwendig verbundene Glie-

der (Saalbau, Pinakothek); auch erscheint es ihm nicht nothwendig, daß die Prachtstiege eines Königspalastes von ebner Erde anfange; er läßt sie in der Höhe von Entresols beginnen (Neuer Königsbau); noch weniger Werth legt er auf die wirklichen, oder praktischen Bedürfnisse, wie er namentlich bei dem Odeon, einem Gebäude für Concerte, Bälle und Festlichkeiten, an Sicherheit und Bequemlichkeit beim Kommen und Gehen, an Garderobe, Bedientenstuben und manches ähnliche nicht genügend gedacht und so dieses schöne Gebäude zum Gegenstand fortwährender Klagen gemacht hat. Diese etwaigen Mängel aber werden bei ihm weithin aufgewogen durch jenen, bei Architekten nicht zu häufigen, großen, allgemeinen Kunstsinn. Bei all seinen Werken leitet ihn ununterbrochen das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit von Baukunst, Bildnerei und Malerei; einer jeden weist er einen großen und immer würdigen Wirkungskreis an, und findet in dieser Verbindung allein volles Genügen. Dazu stehen ihm beträchtliche Geschäfts-Kenntnisse und Fähigkeiten zu Gebote und ein glückliches Auge in der Wahl seiner Leute. Nur Ungerechtigkeit oder Kurzsichtigkeit könnte verkennen, daß v. Klenze mittelbar und unmittelbar auf die Gesammtentwickelung der Kunst in München einen sehr beträchtlichen Einfluß ausgeübt hat.

3. Zeitr.

Einen sehr entschiedenen Gegensatz zu v. Klenze bildet sein Genosse im Vertrauen des Königs Ludwig, Friedrich v. Gärtner aus Coblenz, geb. 1792, seit 1820 Professor der Baukunst, später Director der k. Akademie der Künste in München, gest. 1847. Das erste, große Werk, das ihm übertragen wurde, war der Bau der Ludwigskirche 1829—1843, und sollte er im italienisch-romanischen Style ausgeführt werden. Sie hat drei Schiffe im Langhaus, ein

Friedrich v. Gärtner.

Ludwigskirche.

3. Zeitr. Querschiff und einen hohen Chor. Ihre Façade steht in der Flucht der Ludwigsstraße, und ist derart fünffach getheilt, daß die drei Schiffe und die beiden Thürme sich an ihr gesondert darstellen; bei welcher Anordnung die Thürme sehr weit von einander getrennt und ohne rechte Verbindung mit der Kirche erscheinen. Vor dem Mittelschiff ist eine nach der Straße offene Vorhalle mit drei Arcaden; die Mittelschiffwände ruhen auf Pfeilern und tragen Kreuzgewölbe; die Seitenschiffe sind durch Zwischenwände zu Seitencapellen gemacht; Querschiff und hohes Chor sind von der Höhe und Breite des Mittelschiffes und rechtwinklig abgeschlossen. Das Mittelfenster der Façade ist eine große Rosette, unter welcher fünf Nischen mit Statuen angebracht sind. Ein Blumengesims begrenzt den Giebel. Die 220 F. hohen Thürme enden mit leicht durchbrochenen Steinpyramiden. Das Dach ist musivisch mit bunten Ziegeln gedeckt und breitet sich wie ein gewirkter Teppich über die Kirche aus.

An diesen Kirchenbau schloß sich die Aufgabe der Vollendung der Ludwigsstraße mit einer Anzahl öffentlicher Gebäude, für welche der romanische Styl gleichfalls maßgebend wurde. So entstanden das Blinden-Institut, der Riesenbau der Bibliothek, die Universität, ein Erziehungs-Institut für Töchter aus Familien von Stande, ein Priesterseminar, das Haus für die Bergwerks- und Salinen-Administration u. a. m., endlich am einen Ende die Feldherrnhalle, am andern das Siegesthor, für welches letztere zu dem Styl kaiserlich römischer Triumphbogen zurückgegriffen und namentlich der Bogen des Constantin zu Rom als Vorbild gewählt wurde. Der Baustyl der römischen Kaiserzeit sollte eine noch bedeutsamere Anwendung finden in einem großen monumentalen Bauwerk.

Ludwigsstraße.

3. Zeitr.

Befreiungshalle.

das sich der Walhalla an die Seite setzte, in der „Befreiungshalle“ auf einer Felsenhöhe bei Kehlheim an der Donau, einer colossalen Rotunde mit einem Kuppelgewölbe, ohne weitern Inhalt als 32 colossalen Victorien, welche in einen Kreis gestellt, Schilde zwischen sich halten, auf denen die Schlachten der Befreiungskriege von 1813—1815 verzeichnet sind. Wie schon erwähnt, ist dieser Bau nach v. Gärtner's Tode in die Hände v. Klenze's übergegangen, und hat unter denselben wesentliche Veränderungen erfahren. Auch im griechischen Styl sollte Gärtner sich versuchen und baute das pompejanische Haus bei Aschaffenburg, das übrigens nur das Nachbild eines der in Pompeji ausgegrabenen Wohnhäuser ist, und nur die Bestimmung hat, nie bewohnt zu werden. — Zur Gothik aber wandte er sich bei dem Bau des Wittelsbacher Palastes, in dessen Hofraum er venetianische Gothik mit vielem Glück anbrachte.

Wenn oben der Gegensatz hervorgehoben wurde, in welchem Gärtner zu Klenze erscheint, so ist der künstlerische Charakter des erstern schon ziemlich bestimmt bezeichnet. Statt der griechischen Formen wählte Gärtner romanische oder suchte neue ihnen verwandte Bildungen, wie bei den Capitälen in der Bibliothek, der Ludwigskirche, der Universität 2c. die einem abgerundeten, mit Blumen verzierten Würfel gleichen; ja er ahmte selbst mittelalterlichen Nothbehelf nach und machte aus umgestürzten dorischen Capitälen (in der Bibliothek) Säulenbasen. Sein Bestreben war weniger auf Schönheit, als auf Größe und Massenwirkung gerichtet und nirgend tritt bei ihm das Bestreben nach edlen Porportionen oder nach einer lebendigen Profilierung heraus, so daß er nur schwache Gliederungen, keine vortretenden Fenster- und Thüreinfassungen und Verdachungen hat und für Verzierungen an der

3. Zeitr. Stelle des Basreliefs das Sourelief setzt, wodurch der Façade der belebende Wechsel von Licht und Schatten entgeht. Die Wichtigkeit einer bedeutenden Treppenanlage hat er wohl empfunden; aber ihre organische Verbindung mit dem Gebäude nicht erreicht; in dem Universitätsgebäude durchschneidet die Treppe das Ganze zu zwei Theilen, und in der Bibliothek ist das Treppenhaus gar ein selbstständiges Gebäude zwischen dem westlichen und östlichen Flügel. Nur das Treppenhaus des Wittelsbacher Palastes ist sowohl in der Form, als in der Anlage mit dem Plan des ganzen Baues vollkommen übereinstimmend und zusammenhängend, bequem, würdig und schön, und durchaus eigenthümlich. Seine Stellung zur Kunst im Allgemeinen ist nicht sehr hoch. Wenn v. Klenze fast überall das möglichst energische Zusammenwirken im Auge hat, schrumpft bei v. Gärtner die Thätigkeit der Sculptur und Malerei kläglich zusammen. Abgesehen von Cornelius Malereien für die Ludwigskirche, deren Anordnung dem architektonischen Plane Gärtner's vorausging, sehen wir in den Werken dieses Architekten der Sculptur und Malerei fast durchweg keine, oder eine sehr untergeordnete Stelle angewiesen. In der riesenhaften Feldherrnhalle stehen zwei Erzstatuen vor einer leeren Wand, die gradezu zu Frescobildern einladet; das Treppenhaus der Bibliothek, für welches es wohl an großen Motiven nicht gefehlt hätte, ist mit sehr handwerksmäßigen Decorationsmalereien abgefunden, die in den Statuen vor dem Eingang auf der Straße und selbst durch die beiden Fürstenstatuen im Innern keine genügende Gewichtsvermehrung erlangen dürften; das Universitätsgebäude ist ohne allen Kunstschmuck, deßgleichen das Wittelsbacher Palais; bei dem Siegesthor war freilich die Betheiligung der Sculptur durch das Vorbild vorgeschrieben; wenn aber für

die colossale „Befreiungshalle" zweiunddreißig colossale Victorien als einzige Aufgaben der Bildnerei dabei aufgestellt, und dafür nur zwei Modelle, mithin die sechzehnmalige Wiederholung eines jeden angeordnet waren, so ist damit der Standpunkt der Kunst, auf welchen sich Gärtner im Allgemeinen gestellt, auf das bestimmteste bezeichnet, zumal wenn man daran denkt, daß ihm für die Ausführung seines Planes viele Millionen zugestanden worden waren.

3. Zeitr.

Indeß wäre es ungerecht, eine Thatsache zu verschweigen, welche bei den neuesten Kunstbestrebungen in München deutlich zu erkennen ist. Die Lust, etwas Neues und Selbstständiges, wo möglich im nationalen Geiste zu schaffen, ist unter den Architekten erwacht; aber nicht bei denen die sich an v. Klenze angeschlossen, sondern bei den Schülern v. Gärtner's; so daß es scheint, als wolle man neue Lebenskräfte lieber aus der näher liegenden romanischen Quelle, als aus dem wenn auch klareren und frischeren Born des Alterthums schöpfen.

Georg Friedrich Ziebland.

Georg Friedrich Ziebland, geb. 1800 zu Regensburg, schon 1813 Schüler der Münchner Akademie, hat eine große, ehrenvolle Aufgabe des Königs Ludwig auf sehr befriedigende Weise gelöst. Es galt, eine Kirche zu bauen im Styl der ersten christlichen Basiliken, sie mit einem Kloster für Benedictiner zu verbinden, und daran ein Gebäude für Kunstausstellungen stoßen zu lassen, dessen Stirnseite gegen die Glyptothek gekehrt sein sollte. Für den Bau der Basilica des H. Bonifacius mit den gründlichsten Studien der altchristlichen Kirchen in Rom und Ravenna ausgerüstet, begann er denselben 1835 und erlebte seine Einweihung am 25. Nov. 1850. Die Kirche ist 120 F. breit, 300 F. lang und 80 F. hoch. Das Innere wird durch 64 Säulen von

Basilica des h. Bonifacius.

3. Zeitr

grauem Marmor in fünf Schiffe getheilt; ein Querschiff ist nicht vorhanden. Die Decke bildet die offene Dachrüstung, doch sind die Balken mit Gold und Farben verziert und an der innern Dachseite glänzen goldene Sterne auf blauem Grunde. Chornische und Mittelschiffwände sind in Fresco ausgemalt. Unter dem Chor befindet sich die Krypta, welche als Grabkammer für die Benedictiner des zur Kirche gehörigen Klosters benutzt wird. Eine offene Vorhalle mit von Säulen getragenen Arcaden bildet den Unterbau zum Orgelchor. Ein Thurm ist nicht bei der Kirche. Ziebland hat sich möglichst genau an seine Vorbilder gehalten und nur im Ornament, z. B. der Capitäle, eigne Erfindung walten lassen.

Kunstausstellungsgebäude.

Das Kunstausstellungsgebäude, beendigt 1845, hat eine Vorhalle von korinthischer Ordnung erhalten. Eine breite, dreiseitige Treppe führt zu ihr hinan, was einen weniger günstigen Eindruck macht, als wenn die Seiten durch vortretende Sargsteine abgeschlossen wären. Im Giebelfeld steht eine Gruppe von Marmorfiguren. Das Ganze obschon der Anlage nach der gegenüber stehenden Glyptothek entsprechend, hebt sich beträchtlich über dieselbe empor. Die innere Einrichtung genügt nicht ganz den Anforderungen an Raum und gute Beleuchtung für Gemälde-Ausstellungen.

Joseph Daniel Ohlmüller.

Ziebland hatte auch die Aufgabe, das Werk eines andern Architekten zu vollenden, den der Tod abgerufen: Joseph Daniel Ohlmüller aus Bamberg, geb. 1791, gest. 1839 zu München, hat das große Verdienst, den gothischen Styl des 14. Jahrhunderts bei einem neuen Kirchenbau in einer bis dahin bei uns nicht erreichten Vollkommenheit wieder in Anwendung gebracht zu haben. Die St. Maria-Hilf-Kirche in der Vorstadt Au von München wurde von ihm im Jahr 1831 begonnen und 1839 kurz nach seinem Tode

eingeweiht. Sie ist 235 F. lang, 81 F. breit und 85 F. hoch. Ueber der Mitte der Westfront erhebt sich der 270 F. hohe Thurm und endet mit einer achtseitigen, reichen, durchbrochenen Sandsteinpyramide, während der übrige Bau in Backstein ausgeführt ist. Das Dach ist mit bunten Ziegeln gedeckt. Dem Langhaus gab er drei fast gleich hohe Schiffe und übertrug damit den Schub der Mittelschiffgewölbe auf die Gewölbe des Seitenschiffs, deren Widerlager darum nur schwach sind und die Außenseite ziemlich kahl erscheinen lassen. Das Chor ist erhöht und der Raum hinter demselben im Innern der Kirche zu den Sacristeien und über diesen für eine Empor von schöner Wirkung benutzt. 19 Fenster, 52 F. hoch, sind mit Glasgemälden geschmückt; Kanzel und Altäre sind im Styl der Kirche ausgeführt. In allen Formen bewährt Ohlmüller bei diesem Bau ein gründliches Studium seiner Vorbilder; auch ist es ihm gelungen, ein harmonisches Ganze zu schaffen und eine Wirkung durch sein Werk hervorzubringen, wie kein zweiter mit viel größerem Aufwand. Er hat wirklich damit das Herz des Volkes getroffen: seine Kirche ist gleich einem Gebet in der Muttersprache!

3. Zeitr.

Zu den namhaften Architekten in München gehört auch Eduard Metzger aus Pappenheim, geb. 1807. Allerdings ruhen seine geistreichen Entwürfe großentheils in seinen Mappen und seine Gedanken über architektonische Constructionen und Reformen mehr in gedruckten, als in gemauerten Werken; allein dem aufmerksamen Beobachter kann nicht entgehen, daß manches davon — nur ohne seinen Namen — in die großen öffentlichen Bauten übergegangen ist.

Eduard Metzger.

Auch des J. G. Müller aus Wyl in der Schweiz sei hier gedacht. Geb. 1822, und in St. Gallen mit Vorkenntnissen ausgerüstet, kam er 1839 nach München und in die

J. G. Müller.

3. Zeitr. Schule von Ziebland. Ausgerüstet mit Phantasie und Geschmack und mit einem seltenen Talent zum Zeichnen, erweckte er große Hoffnungen auf eine neue und eigenthümliche Richtung in der Baukunst. In Italien indeß fesselten ihn die mittelalterlichen Bauten und er verwandte fast all sein Sinnen und Trachten auf den Plan, „dem Dom von Florenz eine würdige Façade zu geben"; was in so weit zu einem Ziele führte, daß er eine Reihe von Zeichnungen entwarf, deren letzte die Idee der italienischen Gothik auf das vollkommenste ausspricht. In Wien, wohin er sich nach der Rückkehr aus Italien gewendet, ward ihm in Folge eines von ihm siegreich bestandenen Künstler-Wettstreites der Bau der Altlerchenfelder Kirche übertragen. Seine Pläne sind geistvoll und schön und tragen das Zeichen seiner vielseitigen Studien der italienischen Baukunst des Mittelalters; er hatte aber kaum die Ausführung begonnen, als ihn der Tod abrief, am 2. Mai 1849.

A. v. Voit. Zu den nachgehends in München besonders beschäftigten Architekten gehört August v. Voit aus Wassertrüdingen in Bayern, geb. 1801. Auf der Akademie in München unter Gärtner gebildet, wandte er sich mit Vorliebe der romanischen Baukunst zu, und fand bei Kirchenbauten am Rhein, so wie bei der im J. 1846 ihm übertragenen Restauration der Burg Hambach in der Rheinpfalz reichlich Gelegenheit zur Anwendung seiner dießfälligen Studien. In München erhielt er sodann von König Ludwig den Auftrag zum Bau der Neuen Pinakothek, eines Gebäudes, über welchem kein guter Genius gewaltet zu haben scheint. Denn wenn schon die Frage nach dem Styl des Gebäudes schwer zu beantworten sein dürfte, so ist es nicht leichter, überhaupt architektonische Charakterzüge daran zu bezeichnen. Ein Lang-

haus von 308 F. L., 101 F. Br. und 90 F. H. mit über- 3. Zeitr.
höhtem Mittelbau, ohne irgend welche architektonische Gliederung, mit Bildern statt der Fenster an der Süd-, Ost- und West- und neben den Fenstern an der Nordseite, mit einer vertieften Vorhalle, mit den erdenklich bescheidensten Profilierungen und Ausschmückungen, glatt und kahl im Aeußern kann es durchaus keine monumentale Wirkung hervorbringen. — Ein zweites Werk v. Voit's, der Glaspalast, ist zwar auch nicht unter die monumentalen Bauten zu zählen, ist aber ein glückliches Beispiel für die Verwendung von Glas und Eisen als Baumaterial. — Diesem Künstler ist der Ausbau der Regensburger Domthürme übertragen, und was Besonnenheit, Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit leisten können, das wird hiebei erreicht werden.

Aus der bisherigen Betrachtung der Geschichte der neuen deutschen Kunst wird leicht die Ueberzeugung hervorgegangen sein, daß die Baukunst nicht in gleicher Weise, wie Malerei und Sculptur, eine Wiedergeburt erlebt, wirklich Neues geschaffen habe. Sie war darauf angewiesen, die verschiedenen Baustyle der Vergangenheit bei ihren mannichfaltigen Aufgaben der Gegenwart anzuwenden. Das Unbefriedigende dieser Thatsache leuchtet ein, und so kann es nicht befremden, wenn von entscheidender Stelle aus der Versuch gemacht wurde, die Baukunst auf gleiche Stufe mit ihren Schwesterkünsten zu heben. König Maximilian II. von Bayern hat einen Wettbewerb eröffnet für Erfindung eines „neuen Baustyls." Seine Aufgabe, daran er sich kund thun solle, war ein großes Schulgebäude, das „Athenäum". Die Geschichte, deren Führung wir uns in diesem Buche anvertraut, lehrt uns, daß ein Kunststyl nicht gemacht wird, sondern entsteht und der Ausdruck ist einer allgemeinen Sin-

Neuer Baustyl.

3. Zeitr. nesrichtung; daß diese sich selbst aber in erster Linie an den großen, die Zeit beherrschenden Ideen kund gibt. So entstanden nach einander der romanische, gothische, Renaissance-Styl; so hat sich selbst das Roccoco gebildet, die Sprache der aufgeblasenen Macht und der verweltlichten Religion. Wohl kann ein Styl hervorgerufen oder in seiner Entwickelung gefördert werden; wie wir gesehen, daß die Entstehung des romanischen Styls die Antwort war des erwachenden deutschen Formensinns auf Carl's des Gr. Versuche der Wiedereinführung der römischen Bauformen. Zugleich lehrt die Geschichte, daß ein Baustyl, der zum bedeutungsvollen Merkmal seiner Zeit geworden, obwohl er das ganze öffentliche und private Leben durchdringt, seine Entfaltung und Ausbildung nur den höchsten Aufgaben verdankt; daß wohl Wohn- und Rathhäuser, Klöster und Schlösser gothisch gebaut worden, daß es aber ohne Kirchen und Dome eine Gothik nicht gegeben haben würde. Wie das Mittelalter, von kirchlich-religiösen Interessen beherrscht, in dem erhabenen Kirchenbaustyl seine Aufgabe nach dieser Seite hin ebenso vollkommen, wie einst Griechenland und Rom die ihrigen, gelöst, so wird die Gegenwart, des Geistes ihres öffentlichen Lebens sich bewußt, diesem zum rechten, entsprechenden Ausdruck verhelfen. Die Aufgaben der Gegenwart liegen auf der Seite der intellectuellen und materiellen Interessen, in der zugleich zu verkörpernden und zu verklärenden Idee des Staats-Organismus. Sind deßhalb gestaltende Kräfte vorhanden unter den Künstlern des Baufachs, sie werden sich zeigen bei Palästen und Regierungsgebäuden, bei Rath-, Parlamentshäusern und Gerichtshöfen, bei Anstalten für Kunst, Wissenschaft und öffentliche Bildung, deßgleichen bei Börsen, Kaufhallen, Marktplätzen, Eisenbahnbauten und bei Befestigungswerken. Ihre

Hauptwirkung wird in charakteristischer Gesammtdarstellung, vor allem in glücklicher Gruppierung, im Einzelnen in geistreicher Construction und sinnvoller Benutzung derselben für schöne und eigenthümliche Formen bestehen. Manches was in dieser Richtung, namentlich an den Hochbauten von Eisenbahnen geschehen, wobei man Motive aus der gebirgischen Volksbaukunst mit Geschick und Geschmack aufgenommen, verdient volle Beachtung. Für München insbesondere ist des Königs Unternehmung einer neuen mit seinem Namen geschmückten Straße in der Stadt mit vielen öffentlichen und Privatgebäuden, an deren Ende eine Brücke über die Isar nach dem hochgelegnen „Athenäum" von Bürklein führt, von um so größrer Bedeutung, als sie selbst ein öffentlicher Spaziergang zu schönen, malerischen Parkanlagen auf dem hohen Isarufer die Vermittelung bildet. Was freilich hier unter dem Namen eines „neuen Baustyls" an Bauformen und Combinationen geboten wird, deutet noch nicht im entferntesten auf das Erwachen eines schöpferischen Formensinns.

3. Zeitr. — Bürklein.

Dagegen haben sich Berger aus München, geb. 1825, als Erbauer der gothischen Kirche in Haidhausen bei München, und Ludwig Foltz aus Bingen, geb. 1809, als Erbauer des königlichen Schlosses in Regensburg durch die Wiederaufnahme und geistreiche Weiterbildung mittelalterlicher Bauformen einen guten Namen gemacht.

Berger. — L. Foltz.

Kupferstich. Holzschnitt. Lithographie.

Amsler. Thäter. Merz. Gonzenbach rc. Braun und Schneider. Schreiner. Hanfstängel. Hohe rc.

Es lag im Bereich der Sorge der nach München berufenen Maler, daß auch die vervielfältigende Kunst in dem

3. Zeitr. ihnen entsprechenden Sinne ausgeübt werde. Als daher 1828 die Professur der Kupferstecherkunst an der Akademie erledigt war, wurde Samuel Amsler, den wir bereits in Rom in der Gemeinschaft mit Overbeck und Cornelius gesehen, mit dieser Stelle betraut. Unter seinen Augen bildete sich die strenge Schule der Kupferstecher, der es vor allem um Wiedergabe der Zeichnung, ohne Rücksicht auf malerische Wirkung, um Bestimmtheit der Form und des Ausdrucks und der charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Vorbildes zu thun ist. Unter den Arbeiten, welche Amsler in München ausgeführt, nimmt „der Bund der Kirche mit den Künsten" nach dem oben besprochenen Bilde Overbeck's die oberste Stelle ein.

Samuel Amsler.

In ähnlicher Richtung, aber unabhängig von Amsler, arbeitete Eugen Schäffer aus Frankfurt a. M., geb. 1803, bereits in Düsseldorf Schüler von Cornelius. Er stach die „Unterwelt" von Cornelius mit bewundernswerth richtiger Auffassung seines großen Originals; auch mehre kleinere Bilder aus der Glyptothek; hat aber später, in der Meinung sich zu vervollkommnen, einen Weg in entgegengesetzter Richtung eingeschlagen.

Eugen Schäffer.

Näher zu Amsler hielt sich Julius Thäter aus Dresden, geb. 1804, seit Amsler's Tode an seiner Stelle Professor. Seine Arbeiten zeichnen sich durch große Gewissenhaftigkeit und Treue der Auffassung aus. Seine ersten größern Arbeiten waren die „Sachsenschlacht" nach Kaulbach, der „Landfrieden" und „Sigfried und Chriemhilde" nach Schnorr, dem bald mehre große Blätter nach Schnorr's Gemälden in dem Neuen Königsbau und Saalbau folgten. Nach Cornelius stach er die Compositionen für das Camposanto in Berlin in Umrissen, nach Schwind das Märchen vom Aschenbrö-

Julius Thäter.

el, deßgleichen die Werke der Barmherzigkeit; nach Kaulbach[3] Zeitr. en babylonischen Thurmbau.

Jac. Heinr. Merz aus St. Gallen, geb. 1806, führt inen sehr energischen Grabstichel, und hat sich gleichfalls in Amsler's Weise der neuen Kunst dienstbar bewiesen. Kaulbach's „Narrenhaus" war eines seiner ersten Blätter; aber auch von desselben Künstlers „Zerstörung Jerusalems" lieferte er einen großen ausgeführten Stich. Nach Cornelius stach er aus der Glyptothek „die Nacht" und die „Zerstörung Troja's"; aus der Ludwigskirche „das Jüngste Gericht", die „Geburt" und die „Kreuzigung Christi." Neuerdings ist er mit Thäter in Gemeinschaft beschäftigt, die Psalmen von G. König zu stechen.

Jac. H. Merz.

Gonzenbach aus St. Gallen bewährte ein feines Formgefühl und eine sehr geschickte Hand in den Blättern nach W. Kaulbach's „Verbrecher aus verlorner Ehre."

Gonzenbach.

Die Lithographie hat sich (mit Ausnahme von Fr. Hanfstängel, der die Meisterwerke der Dresdner Galerie in Steindruck herausgegeben) großentheils der Vervielfältigung von Landschaften und Genrebildern gewidmet, und hier hat Fr. Hohe aus Bayreuth mit Auszeichnung gewirkt („Neue Münchner Malerwerke"); doch auch die historische Kunst hat in diesem Fach ihren Meister gefunden in G. Schreiner, welcher die Gemälde der Allerheiligen-Hofcapelle, sowie die der Basilica St. Bonifacius in Steindruck herausgegeben.

Fr. Hanfstängel. Fr. Hohe. G. Schreiner.

Die große Bedeutung des Holzschnittes für die Entwickelung sowohl des Kunstsinnes, als vornehmlich für die Verbreitung von Zeit-Anschauungen und Gedanken ist allezeit anerkannt worden. Das Verdienst, dieser Kunst unter uns wieder das eigenthümlich deutsche Gepräge, ohne Kunst-

3. Zeitr. stückmacherei, mit einfacher, kräftiger Bezeichnung von Form und Ausdruck gegeben zu haben, gebührt der xylographischen Anstalt von Braun und Schneider, die zugleich — was in dem Bereich ihrer Thätigkeit besonders wichtig war — das Feld des Humors und des gesunden Witzes mit glücklichem Erfolg bearbeiteten.

Braun u. Schneider.

Künstlerfeste.

Die Münchner Künstlerfeste sind so innig mit dem dortigen Künstlerleben verbunden, ja sie bilden sogar einen so ausdrucksvollen Theil seiner Leistungen, daß die Kunstgeschichte sie nicht mit Stillschweigen übergehen kann. Wir müssen aber zweierlei Feste unterscheiden: solche, deren Zweck die Ehrenauszeichnung eines einzelnen Künstlers war, und solche, in denen irgend eine Idee, ein Bild aus der Geschichte vergangener Zeiten zur Anschauung gebracht werden sollte.

Das erste Fest der ersten Art ward am Peter-Paulstag 1827 dem Meister Cornelius von seinen Schülern gefeiert. Im Fackelzug, mit dichtbelaubten Eichenkränzen, von einer zahllosen Volksmenge umgeben, zogen wir vor sein Haus, in unsrer Mitte Peter Vischer, mit St. Sebald und den Aposteln in Abgüssen, die wir dem Meister zum Geschenk brachten, unter der folgenden, dem Peter Vischer in den Mund gelegten, von mir im Tone des Hans Sachs verfaßten Ansprache:

„Es ist nun ein Paar Hundert Jahr,
Seit es mit mir zu Ende war,
Da sie was schuldig ich der Welt
Mit frommem Spruch zur Ruh bestellt.
Zu Nürnberg, in der alten Stadt,
Allwo ich meine Werkstatt hatt',

3. Zeitr.

Da lieg' ich unter grünem Grund
Und harre der Erlösungsstund',
Von aller Welt gar abgeschieden
Lautlos in rechtem Grabesfrieden.
Doch hör' ich manches was geschieht,
Wenn etwa ein Wandrer vorüberzieht;
Und will mir nichts den Muth so stärken,
Als wenn man spricht von Künstlerwerken.
Ach Gott! wie lange war es still!
„Ob sich's denn gar nicht machen will?
Regt sich denn nirgend eine Hand
In unserm lieben Vaterland?"
So dacht' ich oft in meiner Klause,
Und war mir gar zu lang die Pause.
Es war doch noch nicht alles aus,
Da man dem Dürer schloß das Haus.
Ich hörte da noch unter Andern
Von einem Peter Paul aus Flandern.
Sie haben viel Rühmens davon gesagt,
Mir hat was ich hörte nicht recht behagt.
Indeß, es war doch noch etwas:
Der Wein schäumt nicht im leeren Faß!
Gottlob! die Zeit ist nun vorbei!
Es regt im Land sich frisch und frei;
Der Eichbaum steht in Frühlingspracht;
Das Handwerk hat sich aufgemacht.
Von Manchen, die zum Grabe kamen,
Hört' ich den wohlbekannten Namen,
Der nach dem Freund des heil'gen Christ
Auch mir zu Theil geworden ist.
Ich hörte Handschlag, Brudergruß,
Beim Namen Peter Cornelius.
Da war mir fast zu eng mein Haus,
Ich wollte mit aller Gewalt heraus;
Und wenn ich was von ihm vernommen,
Dacht' ich: „zu dem mußt du noch kommen!"
Nun ist es eben Petri Tag,

— Den man in Ehren feiern mag! —
Und dünkte mich's, daß es geschäh,
Daß ich den Vetter heute säh.
Zwar hab' ich nicht mein Staatskleid an,
Seh' aus wie ein andrer Handwerksmann,
Das Schurzfell schlägt mir um die Lenden,
Den Hammer führ' ich in den Händen.
Es ist wohl so nicht an der Zeit!
Ich komme ja aus der Vergangenheit.
Doch nimm mich wie ich geh' und steh'!
Das Herz schlägt in der rechten Höh';
Die Liebe hat drin Haus gehalten,
Wie es der Brauch war bei den Alten.

Nun komm' ich aber nicht allein:
Muß schon Gesellschaft bei mir sein:
Sanct Sebald, gar ein frommer Mann,
Hat gleich den Mantel umgethan;
Auch die Apostel nach ihrer Weise,
Machten sich mit mir auf die Reise,
Segen zu spenden ringsherum,
Zu künden das Evangelium,
Zu werben, zu predigen und zu lehren;
Denn immer gibt es noch zu bekehren!
Den Petrus siehst Du hier voran;
Die Andern folgen Mann für Mann.
Er denkt dabei der schönen Geschicht',
Davon St. Lucas gibt Bericht
In der Apostelgeschichte im 10. Capitel,
Das führt nach dem Hauptmann Cornelius den Titel.
Der Mann gehörte zu den Frommen
Und Petrus ist selbst zu ihm kommen.
Drum war er heut so gern dabei,
Als würde die alte Zeit ihm neu,
Als würd' es leicht ihm nun gelingen,
Den Hauptmann auch zu ihm zu bringen.
Doch — Scherz beiseit! Sieh an die Gäste!
Ich denke, sie sind wohl das Beste

Von dem was ich vordem gemacht;
Drum hab' ich sie Dir mitgebracht,
Um etwas doch von meinem Leben
Zum Angedenken Dir zu geben.
Die Heil'gen, allwärts gern gesehn,
Laß sie nun auch bei Dir eingehn,
Daß sie am Morgen Dich begrüßen,
Dir Abends segnend die Augen schließen;
Daß sie bei Dir in stiller Nacht
Mit heil'ger Sorge halten Wacht;
Daß sie mit ihrem lichten Schein
Dir leuchten in die Zeit hinein,
Die Du zu Deinem höchsten Lohn,
Dir lang' ersehnt als Lebenskron':
Wo sie, gerufen durch Dein Wort,
Neu auferstehn am heil'gen Ort.
Dazu Glück auf! am Petrus-Tag,
Daß Gott es wohl vollenden mag!"

In demselben Jahr wurde der Eintritt von Schnorr und Heß in die Akademie mit einem ländlichen Fest in Ebenhausen gefeiert; im August 1831 aber gab der Besuch Overbeck's Veranlassung zu einem ebenso glänzenden, als herzlichen Künstlerfest am Starenberger See, nachdem im Jahr vorher Thorwaldsen in München selbst bei schäumenden Bechern gefeiert worden war in einem Saal, dessen künstlerische Ausschmückung Cornelius geleitet hatte.

Aber wir fanden auch noch andre Veranlassungen zu Freuden-Festlichkeiten. War ein großes Werk beendet, so ward dem Meister die Anerkennung der Kunstgenossenschaft so sprechend als möglich ausgedrückt. 1830, nach Beendigung der Gemälde in der Glyptothek, vereinigte man sich zu einem großen Festmahl für Cornelius, bei welcher Gelegenheit wir den Saal mit einem Transparentgemälde, der Verherrlichung der Kunst, geschmückt hatten. Aehnliche Feste wur-

 den für Heinrich Heß nach Beendigung der Allerheiligen-Hofcapelle, für Jul. Schnorr nach Vollendung des dritten Nibelungensaales, für Ludw. Schwanthaler nach der Ausführung der Statuen des Thronsaals, zugleich zur Feier seiner Genesung; für J. Schlotthauer wegen seiner Leistungen in der Glyptothek, für C. Rottmann wegen der Arcaden-Landschaften veranstaltet; v. Klenze erhielt ein Fest nach der Rückkehr aus Athen, wo auf sein Bemühen die bis dahin vermauerten Propyläen geöffnet worden waren, v. Gärtner nach Erbauung der Bibliothek. Auch in den erwünschten Ruhestand oder in die Ferne entließen wir die verdienten Männer nicht, ohne ihnen noch einmal in großer Gemeinschaft Achtung und Liebe zu bezeigen, wie es Konrad Eberhard erfuhr, als er von der Akademie, Cornelius als er von München schied. Bei solchen Gelegenheiten ward das Festlocal mit Büsten und Statuen, mit Lorbeer- und Orangenbäumen, wie auch gelegentlich mit den Gaben der heimischen Flora geschmackvoll zum Garten umgewandelt, und der Gefeierte mit gesungenen oder gesprochenen Gedichten begrüßt.

Sehr andrer Art waren die andern Feste, die zugleich allgemeine Lustbarkeiten und künstlerische Productionen waren. Sie schlossen sich zunächst an die Carnevals-Vergnügungen von München an. So verabredete man sich zum ersten Male im Januar 1835 zu einer maskierten Zusammenkunft, und zwar wollte man „Wallensteins Lager" bilden. Es geschah ohne alle Rücksicht auf das Publicum, lediglich für den geschlossenen Künstlerkreis. Aber man hatte die Rollen so glücklich vertheilt und so gründlich studiert, man hatte mit einem solchen künstlerischen Ernst und Eifer nach Wahrheit bis in die kleinsten Einzelnheiten gestrebt, daß statt

ler beabsichtigten Lustbarkeit ein ergreifendes, ja erschütterndes Bild der Schreckenszeit des dreißigjährigen Kriegs sich wie von selbst aufgerollt hatte. Kaum war die Kunde davon in's Volk gedrungen, so wollte Jedermann das Außerordentliche sehen, und die Künstler, von allen Seiten gedrängt, mußten sich entschließen, das „Lager" in einem großen Zug im k. Hof- und National-Theater vorzuführen.

Hiermit war der Grund gelegt zu den großen Künstlerfesten im k. Odeon, die — zwar nicht jährlich, aber doch — von Zeit zu Zeit veranstaltet wurden, und die bei der Bevölkerung wie bei den höchsten Herrschaften einer immer wachsenden Theilnahme sich zu erfreuen hatten. Dieselben Künstler, die sich den Beruf erwählt, die Welt zu schmücken mit dauernden Werken, verstanden auch die Fülle der Phantasie auszugießen über die vorübereilende Stunde eines Festes und den Becher der flüchtigen Lust mit Anmuth zu bekränzen; und haben es gethan mit einer Freude und Liebe, als solle er nie sich leeren und immer von Neuem die durstigen Lippen erquicken. Eines der glänzendsten Feste der Art war das vom J. 1840, das geradezu die Verherrlichung der Kunst zum Motiv hatte, indem darauf der Besuch Kaiser Maximilians I. in Nürnberg und die feierliche Verleihung des Wappens an Albrecht Dürer durch den Kaiser dargestellt wurde.*) Man hatte dafür gesorgt, daß ein vollständiges und treues Bild der Zeit in seinen sprechendsten Zügen vor die Augen trat, der Kaiser und seine Räthe, das Ritterthum, der Bürgerstand, die Künste, Wissenschaften und Gewerke waren vertreten, und vor Allen das schöne Geschlecht: die Frauen und Jungfrauen der alten Reichsstadt in bezauberndem Glanze.

---

*) Von E. Neureuther durch eine Radierung verewigt.

3. Zeitr. Mit Glück und Geschick waren die Rollen ausgetheilt: Der Kaiser, Albrecht Dürer und viele Andre waren gleich den wiedererstandenen Urbildern; dabei waren alle Trachten, Waffen, Rüstungen nicht nur treu, sondern ächt; man war wirklich zu Ulrich v. Hutten und Peter Vischer, zu Regiomontan und Hans Sachs und in die rauschende Fröhlichkeit eines Nürnberger Hochfestes zu Anfang des 16. Jahrhunderts versetzt.

Diesem Feste voll Glanz und Pracht folgte im J. 1846 ein andres von der ausgesuchtesten Heiterkeit. Als Motiv war eine Parodie des Märchens vom „Dornröslein" gewählt: Prinz Carneval und Prinzessin Fastnacht nebst Hofstaat und Hofgesinde waren in tiefen Schlaf gefallen, seit unholde Geister, wie: der Kastengeist, die Etikette, die Vorniertheit, das Philisterium, die Heuchelei, die Arroganz, Blasiertheit, Censur u. a. bei Hofe Eingang und Geltung gewonnen. Die Aufgabe war, durch Besiegung dieser Unholde die Bande des Zauberschlafs zu lösen und mit dem Prinzen Carneval und seiner Gemahlin die freie Lustbarkeit wieder in die Gesellschaft einzuführen. In der Tiefe des großen Odeonsaales erhob sich unter hohen Waldbäumen in phantastischer Architektur das Schloß des Prinzen Carneval, der mit seiner Gemahlin auf dem Thron im obern Saal, und allem Gefolge daneben, und allem Gesinde in den Keller- und Küchenräumen darunter in regungslosem Schlafe lag, während die obengenannten Unholde alle Treppen und Zugänge besetzt hielten. Eine träumerisch trübe Musik begleitete die Scene, die bald unterbrochen wurde durch den Einzug eines kriegerischen Chors von Faschingsnarren, die unter steigender Lebhaftigkeit der Musik die Treppe — obwohl vergeblich — zu erstürmen suchten, bis in einem vielstimmigen Chor: „Wach auf, wach auf,

3. Zeitr.

Prinz Carneval!“ die Zauberformel der Lösung gefunden war und unter Donnerschlag Alles erwachte. Der erste treue Diener, der sich beim Prinzen einstellte, war der Kellermeister, und aus schäumendem Pokale trank der Befreite den Befreiern und der ganzen Gesellschaft ein Lebehoch!

Bedeutender indeß wurde das Künstlerfest von 1849, wo die Einheit- und Freiheitbestrebungen des vorhergegangenen Jahres der Phantasie einen höhern Schwung verliehen. „Der alte Kaiser Rothbart schläft im Untersberg, bis Deutschland glücklich ist und eins!“ Wir sahen den ehrwürdigen Kaiser von Gnomen umgeben tief innen im Berg, in festen Schlaf versenkt; wir hörten die Botschaft, die an seine — so schien es — tauben Ohren schlug; wir nahmen die ersten Regungen des wiederkehrenden Lebens wahr, als ihm von dem Reichstag zu Frankfurt gesagt wurde; wir sahen sein Erwachen und hörten seinen Gruß und Glückwunsch, und begleiteten ihn, da er seinen Zug begann, um der Welt zu verkünden: „Deutschland sei eins!“ Alle Stämme des Volks hatten sich dem Zuge angeschlossen, alle Gauen, alle Städte, alle Stände folgten dem Wink des Kaisers; wir sahen den Reichthum, die Schönheit, die Kraft, wir sahen die geistige und leibliche Blüthe des Vaterlandes gleichsam zu Einem Strauß zusammengebunden; es war ein Schatz ohne Grenzen, ein Jubel ohne Maß, ein Glück ohne Ende! Ein sehr schöner — ein sehr täuschender Traum!

Im J. 1851 wurde eine Art moderner Psyche unter dem Namen „Liebseelchen“ zum Mittelpunkt einer poetischen Festvorstellung gemacht; 1853 brachte man in der Königin der Alpenflora, Edelweis, „Bayerns holder Königin“ eine Huldigung dar; endlich kam man auch auf den Gedanken, die Zeit des Rubens wieder in Scene zu setzen,

3. Zeitr. als diejenige, aus der vornehmlich malerische Eingebungen ohne Maß und Ziel zu schöpfen seien: zum Zeichen, daß man in München durch den rastlosen „Fortschritt" ungefähr wieder an der Stelle angekommen, wo sich die Wege der neuen deutschen Kunst von der altakademischen Heerstraße geschieden.

An die Schule von München schließen sich einige Kunsterscheinungen in der Nähe mit mehr oder minder Selbständigkeit an:

Augsburg

besitzt einen Künstler, der sein Talent für Satire in einer großen Anzahl von Staffeleibildern bewährt hat. Geyer. Geyer wählt dafür mit richtigem Takt die Zeit, die in ihrer äußern Erscheinung die meisten Handhaben bietet für Spott und Persiflage, für das Lächerliche überhaupt: die Zopfzeit. Ein ärztliches Concilium, bei welchem die gelehrten Streiter ihre Perücken zum Haarsträuben bringen, während der Patient verscheidet; ein Taufschmauß, wobei auf Rechnung der Gesundheit des Neugebornen die Gesundheit der Alten in bedenkliche Lagen gebracht wird, u. dgl. Bilder haben seinen Beruf begründet. Zu den besten derselben gehört eine „Antichambre." Hierin schildert er, ein scharfer Beobachter, mit bester Laune die Langeweile und Ungeduld, die Noth und die Wichtigthuerei, die Zurücksetzung und die Vorrechte, wie sie im Vorzimmer eines Ministers des Breiteren anzutreffen waren, oder — sind.

Nürnberg

Alb. Reindel. hat sich unter Alb. Reindel von da, geb. 1784, gest. 1851, durch seine Kupferstecherschule einen guten Namen gemacht. Reindel hat viele Blätter in Linienmanier nach den Werken von Peter Vischer (Sebaldusgrab), von A. Dürer u. A. ver-

öffentlicht. Eine strenge, treue Zeichnung und ein einfacher, das Wesentliche bezeichnender Vortrag geben diesen Blättern einen dauernden Werth.

3. Zeitr.

An Reindel's Stelle, welcher der dortigen Kunstschule vorstand, kam nach seinem Hinscheiden Aug. Kreling aus Hannover, der bis dahin in München gelebt, und nur vorübergehend zur Ausführung von Malereien im Theater in seine Vaterstadt zurückgekehrt war. Kreling ist ein frisches Talent mit beweglicher Phantasie, dem nur eine tiefere Durchbildung der Gedanken sowohl als der Form zu wünschen wäre. Aber was er denkt, ist geistreich erfunden, und was er macht, hat die Leichtigkeit des geschickten Vortrags. Sein Talent beschränkt sich nicht auf Malerei allein; er weiß trefflich als Bildhauer zu modellieren und ganz ausgezeichnet ist sein Verständniß der architektonischen Formen. Damit wirkt er wohlthuend und anregend auf die Kunstgewerke, und wie unter seinen Händen, so entstehen unter seinen Augen die schönsten, reizendsten und geistvollsten Arbeiten von Steinmetzen, Schlossern, Tischlern, Silberarbeitern, Erzgießern, Juwelieren u. s. w. Von seiner eigenthümlichen Kunstweise geben vielleicht am leichtesten jene großen Aquarellzeichnungen eine Anschauung, die er für Glasgemälde eines Wohnhauses entworfen hat. Er schildert darin vier große kirchliche Festzeiten, wobei er indeß den Hauptnachdruck auf die gleichzeitigen Erscheinungen in der Natur und im Leben der Menschen legt. Um sie aber mit den vier Jahreszeiten zusammenzubringen, — was bei nur drei Hauptfesten: Weihnachten, Ostern, Pfingsten, auf Schwierigkeiten stoßen mußte — hat er sich einige Freiheiten wider den Kalender gestattet. Die Bilder haben die Form hoher, spitzbogiger Fenster. Der größte Theil des Raumes ist durch Baulichkeiten und Bäume,

A. Kreling.

 die eine Art Rahmen bilden, eingenommen; die kirchliche Bedeutung jedes Bildes ist durch ein Rundbild in der Höhe angezeigt, das gleichsam als Vision über dem unten dargestellten Leben erscheint. Bei „Weihnachten" enthält es die Geburt Christi; die Landschaft ist in Schnee gehüllt; im Innern eines alterthümlich städtischen Wohnhauses brennt der Christbaum, zu dessen Bescheerung auch Arme von der Straße eingeladen werden. — Ostern zeigt im Rundbild die „Auferstehung"; unten sieht man auch die Natur im Auferstehen: an den Bäumen tritt das erste Laub heraus, die Erde kleidet sich in junges Grün und streut Veilchen und Butterblumen darein; die Kinder springen aus den Wohnräumen und über die Geländer in's Freie; die Schwalbe kehrt wieder und der Hausvater schneidet und ordnet die Spalierpflanzen am Hause. — Unterhalb der „Ausgießung des h. Geistes" am Pfingstfest ist voller Sommer (oder Frühling); alles jubelt, singt und springt, alles grünt und blüht und lustige Musicanten geben mit Fideln und Pfeifen der allgemeinen Lust den entsprechenden Ausdruck. — Auf dem vierten Bilde ist Herbst, aber etwas spät, wie der Sommer zu früh gekommen. Trauben werden gelesen, Wein gekeltert, Most getrunken; das Leben kehrt wieder ein in die schützende Wohnung. In dem Rundbild über dem Dache sieht man vier oder fünf Heilige sitzen als Repräsentanten von „Allerheiligen!" Ein schlimmer Umstand! Allerheiligen ist kein hohes, kein allgemeines Kirchenfest, und eine Weinlese am 2. November möchte ein schlechtes Vergnügen und einen noch schlechtern Wein geben!

Für die Bildnerei stellt Nürnberg einen Mann, dessen Name weit und breit einen guten Klang hat, der in seinem Thun und seiner Erscheinung den Eindruck eines Künstlers aus alter Zeit machte, so daß man ihn auch gewöhnlich

nur „unsern neuen Peter Vischer" nannte. Dieß ist Daniel Burgschmiet aus Nürnberg, geb. 1798, gest. 1859. Obwohl er seine Laufbahn als Bildhauer begonnen, und namentlich bei der Herstellung des „schönen Brunnens" sich betheiliget, kam er doch sehr bald darauf, sich vorzugweis der Erzgießerei zu widmen, so daß, nachdem noch 1826 eine lebensgroße Statue Melanchthon's in Sandstein aus seiner Werkstatt hervorgegangen, ihm bereits 1828 der Guß der Dürerstatue nach Rauch's Modell für Nürnberg übertragen wurde. Burgschmiet's hauptsächlichstes Bestreben beim Guß war darauf gerichtet, die Ciselierung unnöthig zu machen, weil er der Ansicht war, es gehe dabei die Originalität des Werks, der unmittelbare Strich des Meisters verloren. Es beunruhigte ihn weniger, daß dafür der Statue die s. g. „Gußhaut", ein schwärzlicher Ueberzug, bleibt, bei welcher die Modellierung für das Auge fast verschwindet und eine lichte, gleichmäßige Patina sich nicht bilden kann. Nach seinem eignen Modell führte er die Erzstatue des letzten Fürstbischofs von Würzburg und Bamberg, G. C. v. Fechenbach, für den Bamberger Dom aus. Von den vielen von ihm in Erzguß ausgeführten Werken sei nur des Beethoven-Denkmals in Bonn nach Hähnel's Modell, und des großen Radetzky-Monumentes in Prag nach dem Modell der Brüder Max Erwähnung gethan.

3. Zeitr. Daniel Burgschmiet.

Die Baukunst hat in Nürnberg sich eines der eifrigsten Vorkämpfer und Verbreiter der Gothik, eines ebenso genialen als thätigen Künstlers zu erfreuen. Carl Alexander Heideloff aus Stuttgart, geb. 1788, gehört unstreitig zu den begabtesten und interessantesten Meistern der neuen deutschen Kunst romantischen Styls. Gewandt in allen Fächern der bildenden Künste, fertiger Bildhauer, geschickt im

C. Alex. Heideloff.

 Zeichnen, Aquarellieren und Oelmalen, ist er doch vorzugsweise Architekt, und hat sich von jeher mit leidenschaftlicher Energie auf das Studium und die Ausübung mittelalterlicher Bau- und Kunstformen überhaupt, insbesondere der Gothik gelegt. Belebt durch eine reiche, höchst bewegliche Phantasie, mit besonderer Vorliebe für das Ornamentale brachte er bei Errichtung neuer, bei Restauration alter Gebäude überraschende Wirkungen hervor, die namentlich in einer Zeit, wo der Künstler des Styls fast der einzige Kenner war, einer ziemlich allgemeinen Bewunderung gleich kommen mußten. Hat nun auch diese bei weiterer Ausbreitung der Kenntniß mittelalterlicher Kunst einer nüchternen Kritik weichen müssen, und ist man der Ansicht worden, daß Heideloff's Talent sich mehr auf der Oberfläche und im Decorations-Element bewege, so wär' es doch sehr ungerecht, das Verdienst der Anregung, die er gegeben, und die vielfach bethätigte Fähigkeit schöner und geistreicher Entwürfe ihm absprechen zu wollen; vor allem aber gebührt ihm der Ruhm, dem Gedanken einer „deutsch-vaterländischen Baukunst", gegenüber den Universal-Ideen, zu Leben und Geltung verholfen zu haben. Der Herzog von Koburg war der erste, der, den Gedanken erfassend, ihm den Bau seines Residenzschlosses übertrug. Von da siedelte er nach Nürnberg über, wo er als Lehrer an der polytechnischen Schule ein weites Feld für Aussaat, an den Restaurationen der alterthümlichen Kirchen und Wohnhäuser der Stadt angemessene Beschäftigung, an der Stadt selbst aber in ihrer mittelalterlichen Wunderherrlichkeit einen unversiegbaren Quell für seinen Kunstgenius fand. Unter seinen Händen wurden die Lorenz- wie die Sebalduskirche restauriert, die Burg, die Morizcapelle, die Jacobs-, die Egydien- und die Marienkirche, und eine große Anzahl Wohnhäuser,

von denen einige obwohl modernen Ursprungs sich wenigstens das gothische Kleid mit Spitzbogen und Fialen anziehen ließen.

Heideloff hat die Kirchen zu Oschatz in Sachsen, zu Sonneberg in Thüringen, die katholische Kirche in Leipzig gebaut, hat sich an der Erbauung der Burg Lichtenstein in Schwaben wesentlich betheiligt und die Restauration der mittelalterlichen Bauten in Württemberg, vornehmlich der Stadtkirche in Stuttgart geleitet. In den weitesten Kreisen hat er für Kenntniß der mittelalterlichen Bauformen durch sein schätzbares Werk „die Ornamente des Mittelalters" gewirkt. Auch verdient es der treffliche, herzliche Mann, daß man bei seinem Namen seiner stets jugendlichen Kunstbegeisterung, seiner Anspruchlosigkeit und Leutseligkeit, seiner Offenheit, Biederkeit und Treue mit Liebe und Dankbarkeit allezeit gedenke.

Dritter Abschnitt.

Berlin.

Berlin nimmt in der Geschichte der neuen deutschen Kunst eine sehr hohe Stelle ein und würde mit seinen künstlerischen Kräften unter etwas günstigern äußern Verhältnissen die erste eingenommen haben. Berlin zeigt uns wenigstens an Einer Stelle eine aus der Zeit geborene, vom Herzschlag der Gegenwart erwärmte, hochentwickelte, nationale Kunst. Hätten Baukunst und Malerei gleichen Schritt halten können mit der Bildnerei — welch' einen Anblick müßte Berlin bieten! Wo aber die Malerei, statt zur Ausführung großer öffentlicher Arbeiten berufen zu werden, an den wechselnden, der Mode

3. Zeitr. und der sehr oft unverständigen Liebhaberei unterworfenen Geschmack des Publicums verwiesen, wo die Baukunst mit ihren geistvollsten Entwürfen vor der Ausführung auf unüberwindliche Hindernisse und unabweisbare Beschränkungen trifft, da kann man sich nur freuen, daß doch des Großen und Schönen so viel geschaffen worden, als Berlin uns sehen läßt. Eines tritt übrigens deutlich als Charakterzug der Kunst in Berlin hervor: wenn man in Münchner Bauwerken eine Musterkarte von Baustylen vor Augen zu haben meint, so kann man in Berlin alle Gattungen aller Künste in allen Geschmacksrichtungen einträchtig beisammen finden.

Die Malerei

bildet in der Berliner Kunstgeschichte nicht den Glanzpunkt: wenn wir vorläufig von den Werken neuester Zeit noch absehen wollen. Nach den Freiheitskriegen, wo die Romantik auch in Berlin eine Zeit lang Phantasie und Sinne beschäftigte, waren es vornehmlich zwei Künstler, welche dieser Stimmung einige Nahrung gaben.

Heinrich Dähling. Heinrich Dähling aus Hannover, geb. 1773, reich an warmer Empfindung, aber beschränkt in künstlerischen Mitteln, suchte in Bildern von mäßigem Umfang (für kleine Zimmerräume) den Ausdruck zu finden für heitere Sentimentalität und für romantische Stimmungen. Derart sind: der „Romanzensänger;" der „Wettgesang;" die „Kranzwinderinnen;" die „festliche Wasserfahrt" u. a. m.

Carl Wilh. Kolbe. Sinnesverwandt, aber reicher an Phantasie und technischer Gewandtheit ist Carl Wilh. Kolbe aus Berlin, geb. 1781, Neffe des berühmten Landschaften-Radierers desselben Namens, der 1835 in seinem 76 Jahre in Berlin gestorben. Kolbe's Heimath war die Ritter- und Märchenwelt;

seine Phantasie schuf die Ereignisse, die die Hand darzustellen hatte, eine „Wasserfahrt", eine „Fürstin auf der Jagd" und dergl., doch verschloß er sich der Geschichte nicht, und feierte namentlich in einem größern Gemälde den Sieg des Albrecht Achilles über die Nürnberger, welches von der Stadt Berlin der Prinzessin Luise von Preußen bei ihrer Vermählung mit dem Prinzen von Oranien als Hochzeitsgeschenk verehrt wurde. Seine Hauptarbeit bleiben die Cartons für die Glasgemälde, welche im Auftrag des Prinzen Friedrich von Preußen für das Schloß Marienburg ausgeführt worden und deren Gegenstände der Geschichte des Ordens der deutschen Ritter entnommen sind.

3. Zeitr.

Mit entschieden größerm Talent ausgerüstet betrat dieselbe Bahn Carl Zimmermann aus Berlin, geb. 1793. Mittelalterliche Studien hatten ihn zu Ritterbildern und gothischen Architekturstücken geführt; das wirkliche Leben aber, vornehmlich in den Alpengegenden, zu Darstellungen aus der Gegenwart gereizt, die er mit dem Geist und der Energie eines Albrecht Dürer ausführte. Von größerer Bedeutung sind seine Feder- und Sepia-Zeichnungen zu Goethe's „Faust", die er für den Fürsten Radziwill fertigte. Ein früher Tod auf einer Gebirgsreise brach 1820 seine vielversprechende Laufbahn ab: er ertrank beim Baden in der Loisach unweit München.

Carl Zimmermann.

Was auch noch sonst von Andern auf dem Feld der Malerei in Berlin geleistet wurde: eine fühlbare Bewegung trat erst mit der Rückkehr jener Künstler ein, die dem römisch-deutschen Künstlerverein angehört hatten, namentlich Schadow's und Wach's.

Friedrich Wilhelm Schadow war 1819 nach Berlin zurückgekehrt und hatte durch die aus Rom mitgebrachten Bildnisse, Bilder und Studien die allgemeine Aufmerk-

F. W. Schadow.

3. Zeitr. samkeit auf sich gelenkt. Seine erste Arbeit freilich lag abseits von der romantisch-christlichen Straße, indem er für das Proscenium des neuerbauten Schauspielhauses ein Bacchanal zu malen hatte. Danach aber gingen aus seiner Werkstatt mehre Madonnenbilder, eine Geburt Christi, und verschiedene größere und kleinere Bildnißbilder hervor. Die Strenge seiner Zeichnung, die Sicherheit und Folgerichtigkeit seiner technischen Behandlung zogen viele junge Talente zu ihm hin, so daß, als er im Jahr 1826 an Cornelius Stelle in Düsseldorf trat, ihm eine Anzahl tüchtiger Schüler folgen konnte. Dort werden wir ihn in der vollen Entfaltung seiner Thätigkeit wieder finden.

Carl Wach. Carl Wach traf um die gleiche Zeit in Berlin ein, wie Schadow, und nahm ebenfalls an der Ausschmückung des Schauspielhauses Theil, indem er die neun Musen als Deckenbilder über dem Zuschauerraum malte. Danach folgte ein für Moskau bestimmtes großes Altarbild, die Auferstehung Christi; gleichzeitig malte er viele Bildnisse, zeichnete auch Cartons zu Glasgemälden für Marienburg und versammelte um sich eine große Anzahl Schüler. Correctheit der Zeichnung, größtmögliche Bestimmtheit des Umrisses und der Modellierung, strenge Consequenz in der technischen Behandlung und sehr tief gestimmte Farben zeichnen alle seine Bilder aus und geben ihnen den Anschein der Classicität. Der Mangel aber an eigenthümlichem Formensinn, so wie vornehmlich an Phantasie und Naivetät, lassen sie bei näherer Betrachtung nüchtern, unerquicklich und oft nur als Auflösung eines Räthsels erscheinen, wie er denn z. B. die Aufgabe sich gestellt, ein Bildniß ganz in blau, oder ganz in roth zu malen, so daß Grund, Kleid, Teppich, Schleifen &c. immer nur eine Modification derselben Farbe haben. Inzwischen

Neun Musen. Auferstehung Christi &c.

übte Wach durch seine Methode im Malen, so wie durch seinen trefflichen, fleckenlosen Charakter, wie durch den Ernst seiner Kunstbestrebungen einen sehr großen und heilsamen Einfluß auf jüngere Künstler aus. Er starb 1845.

3. Beitr.

Mit Schadow und Wach war auch Johannes Veit aus Rom nach Berlin gekommen und hatte, wenn auch in beschränkter Weise, zur Kenntniß und Achtung der römisch-deutschen Kunstbestrebungen mitgewirkt; während gleichzeitig Cornelius, der — nach Düsseldorf berufen — zum Besuch da war, alle Welt mit seinen Cartons zum Dante und zur Glyptothek in Erstaunen setzte.

J. Veit.

Da sollte ein unerwartetes Ereigniß die kaum gemachte Eroberung der neuen Schule in Frage stellen. Carl Begas aus Heinsberg bei Cöln, geb. 1794, gest. 1855 in Berlin, in der Schule von Le Gros in Paris gebildet, brachte im Jahr 1821 ein großes Oelgemälde seiner Hand, die Ausgießung des heiligen Geistes nach Berlin, und das Publicum in Ekstase und Verwirrung. Ein goldschimmernder Lichtregen ergießt sich aus der Höhe, wo eine Taube schwebt, herab auf die knieende Versammlung der um Maria vereinigten Apostel. Der Effekt ist überraschend, wie die Durchführung meisterhaft; Farbenkraft und Handfertigkeit streiten um den Vorrang; aber von Styl in der Zeichnung, oder der Anordnung, von Auffassung der Charaktere, von Wärme und Wahrheit des Ausdrucks ist nicht die Rede — jeder Kopf, jedes Glied, jede Falte ist nach dem Modell copiert, ganz in altakademischer Weise, im geraden Gegensatz gegen die neue Schule. Inzwischen konnte das Talent auch von dieser Seite nicht verkannt werden, zumal ein Bildnißkopf im Bilde die höhere Entwickelungsfähigkeit des Künstlers verrieth. Diese gab sich bald kund. Während Berlin noch für sein Gemälde

Carl Begas.

Ausgießung des h. Geistes.

3. Zeitr. schwärmte, hatte er bereits einen andern Weg betreten. Was er in Berlin von der neuen deutschen Kunst wahrgenommen, reichte hin, ihm denselben zu öffnen. Er malte einige Bildnisse, die mit ihrer Einfachheit und Wahrheit an Holbein erinnerten; und als er nun nach Italien ging, vollendeten die Werke der altflorentinischen Schule, so wie vornehmlich der Umgang mit Overbeck, Ph. Veit, und J. Schnorr in Rom bei ihm die Bekehrung.

Freilich zeigte sich's bald, daß die falsche Richtung, welche das Talent in der ersten Entwickelung bekommen, nachtheilig immer fortwirkte. In der „Taufe Christi", welche er für die Garnisonkirche zu Potsdam malte, erkennt man wohl die Ausdrucksweise der neuen deutschen Schule, aber ohne ihre innerste Empfindung, ohne ihre schöpferischen Kräfte. Er hatte sie sich mit großer Gewandtheit angeeignet, und so konnte er sich ihrer auch wieder entäußern, was er in der „Auferstehung" für die Werderkirche in Berlin*) allmählich that, so daß der obere Theil noch der Overbeck'schen Richtung angehört, während die Gruppe der schlafenden Kriegsleute aus wirklichem Stoff gebildet ist. Kaum aber hatte Begas angefangen, einen eigenen Weg zu gehen, als ein neues Ereigniß ihn wieder auf einen andern lockte. Die ersten Leistungen von W. Schadow's Düsseldorfer Schule hatten Berlin dermaßen allarmiert, daß die einheimischen Künstler ganz übersehen wurden und theilweis selbst an ihre Unzulänglichkeit glaubten. Begas, jedem bedeutenden neuen Eindruck offen, und fähig ihn in sich zu verarbeiten, lenkte sogleich in die Richtung der Düsseldorfer Romantik ein und malte „das Mädchen aus der Fremde", dann für das städtische Mu-

Taufe Christi.

Auferstehung.

Mädchen aus der Fremde.

*) Lith. v. K. Fischer.

seum von Königsberg „einen mittelalterlichen König,
den in seiner Sterbestunde ein Sänger zu erheitern sucht";
ferner „die zwo Jungfrauen auf dem Berge"*) nach Uhland, die „Loreley"**), im Besitz des Königs von Hannover, u. a. m. Auch „Heinrich IV. in Canossa", im Besitz von Bethmann-Hollweg, ist aus dieser Richtung, wenn auch in einem gewissen, mehr außerkünstlerischen Gegensatz gegen Lessing hervorgegangen. „Diesen Gegenstand, äußerte Cornelius, als er von dem Bilde hörte, würde ich nie zur Bearbeitung wählen, und ich fasse es nicht, wie B. es über sein deutsches Herz bringen konnte, es zu thun."

Auch die biblischen Gegenstände, die sich Begas wählte, zeigen mehrentheils eine Vorliebe für jene weiche romantische Stimmung, mit welcher die Düsseldorfer in Berlin Eroberungen gemacht. Derart ist sein über Jerusalems bevorstehenden Fall „weinender Christus"***), die „verschmachtenden Juden" nach Jeremias u. a.†), selbst das für Landsberg a. d. Warthe bestimmte Altarbild „Kommet Alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid" leidet an dieser unbestimmten Innerlichkeit und Schwäche.††) Dagegen entfaltet er auch eine sichtbare Stärke des Gefühls in seinem „Christus am Oelberg" in der Kirche zu Wolgast, in der „Verklärung Christi," in der Kirche zu Krumöls in Schlesien, u. a. m. Nur hat er nie den Sinn für das Kunstschöne, weder in der Anordnung im Ganzen, noch in den Linien, in der Bewegung und in den Formen

*) Lith. v. Jentzen.
**) Gest. v. Mandel.
***) Lith. v. Schertle.
†) Radiert von seinem Sohn.
††) Gest. von Ed. Eichens.

3. Zeitr. entwickelt, selbst in den Farben einen großen, historischen Ton nicht getroffen; vielmehr erscheint er immer von den unmittelbaren selbst ganz zufälligen Eindrücken der Natur abhängig.

War diese Eigenschaft ihm hinderlich bei der Historienmalerei, so hat sie ihm unzweifelhaft zu seiner hohen Bedeutung als Bildnißmaler verholfen, als welcher er von Keinem der Neuern übertroffen wird, während er seine Leistungen getrost neben das Beste derart aus alter Zeit, einige, wie z. B. sein eigenes Bildniß, selbst neben Van Dyk stellen kann. Zum Glück ward ihm auch die Aufgabe, höchst bedeutungsvolle Köpfe zu malen, wie Schelling, Ritter, Al. v. Humboldt, Rauch, Cornelius, Gottfr. Schadow, Leop. v. Buch, Meyer-Beer, Linck, Jac. Grimm, Thorwaldsen, v. Radowitz rc.

Julius Schoppe. Jul. Schoppe aus Berlin, geb. 1794, obschon in den Jahren 1817 bis 1821 in Rom, hielt sich fern von dem Kreise der Neuerer. Viel beschäftigt mit Copieren rafaelischer Werke, suchte er sich für seine eigenen eine schöne und correcte Zeichnung anzueignen, die seinen Arbeiten, ungeachtet der mangelnden Originalität in Form und Erfindung immer einen Werth sichert. Seine vorzüglichsten Malereien findet man im Speisesaal, im Casino und im Pavillon des dem Prinzen Carl gehörigen Schlosses zu Glienike bei Potsdam.

Wilh. Hensel. Wilhelm Hensel aus Trebbin in der Mark, geb. 1794, verfolgte gleichfalls eine eigene Laufbahn. Nach einigen Versuchen in der Historien-Malerei, Darstellungen zu Shakespeare rc. für das neue Schauspielhaus, worauf er mit eleganten Zeichnungen zu oder nach einem Carnevals-Fest des Hofes „Lalla-Ruckh" sich zu einem beliebten Salonmaler ausgebildet, ging er 1823 nach Rom. Dort copierte er Rafael's Transfiguration und vertiefte sich in den großen Styl

seines Vorbildes so ernstlich, daß nach der Zeit unter seinen Händen ein Bild „Christus und die Samariterin am Brunnen" in überlebensgroßen Figuren entstand, das immer als ein Denkmal ehrenwerther Anstrengung gelten wird. Was er aber später nach seiner Rückkehr in Berlin gemalt, namentlich das große Bild in der Garnisonkirche „Christus vor Pilatus", dann „Mirjam nach dem Durchgang durchs rothe Meer" u. a. m. ist nicht geeignet, tiefen oder dauernden Eindruck zu machen. Wohl ist keines der altakademischen Elemente in ihm wirksam, aber auch keines, das die Bewegung der neuen deutschen Kunst hervorgerufen.

3. Zeitr.

Ebenso selbstständig, sowohl der akademischen, als der neuen Kunst gegenüber, unberührt von beiden steht Aug. v. Klöber aus Berlin, geb. 1794. Im neuen Schauspielhause malte er eine Folge von Darstellungen zur Mythe des Apollo und andere mythologische oder allegorische Figuren. In Rom, wo er von 1823 bis 1829 sich aufhielt, bewahrte er seine Abgeschlossenheit.

Aug. v. Klöber.

Er widmete sich ganz der Staffeleimalerei und wählte mit Vorliebe mythologische Gegenstände („Perseus und Andromeda", „Venus von den Grazien geschmückt", „Bacchus wie er den Panther tränkt" rc.,) und nahm die Meister der vollendeten, italienischen Kunst, namentlich Correggio gern zum Vorbild.

Neben diesen ältern Meistern treten nach und nach eine Anzahl jüngere Künstler auf, die sich theils unter ihnen, theils selbstständig ausgebildet, und bei denen gleichfalls als charakteristisches Merkmal die individuelle Abgeschlossenheit in die Augen fällt. Unter ihnen zeichnen sich aus: Eduard Däge aus Berlin, geb. 1805, ein Schüler von Wach, bereits 1821 beim neuen Theater beschäftigt, und später durch

E. Däge.

3. Zeitr. ein Gemälde „die Erfindung der Malerei" rühmlich genannt; A. Hopfgarten. Aug. Hopfgarten aus Berlin, geb. 1807, ebenfalls Schüler von Wach, von 1827 bis 1831 in Rom, ausgezeichnet durch die gewissenhafte, in allen Theilen wohlberechnete Durchführung seiner Aufgaben, die er theils in der Mythologie („Danae bei Polydektes und Diktys", „Jupiter auf Kreta" ꝛc.) theils in einer allgemeinen Lebens-Romantik (die „Schmückung einer Braut", das „Mädchen und der Schwan" ꝛc.) fand. E. Steinbrück. Ed. Steinbrück aus Magdeburg, geb. 1802, bildete sich gleichfalls unter Wach, wendete sich aber später nach Düsseldorf.

Noch müssen unter den hervorragendsten Künstlern der E. Magnus. Zeit genannt werden: Ed. Magnus aus Berlin, geb. 1808, dessen Bildnisse (z. B. Jenny Lind) zu den vorzüglichsten Leistungen des Fachs gehören, und der auch mit Genrebildern („die Heimkehr des Piraten" ꝛc.) entschiedenes Glück machte; Franz Krüger. Franz Krüger aus Anhalt-Dessau, geb. 1797, dessen Talent in einer raschen und charakteristischen Auffassung der Natur sich bethätigte, was ihn zum beliebten Portrait- und höchstgesuchten Pferde-Maler machte. Sein berühmtestes Gemälde ist der Huldigungsact Friedrich Wilhelms IV., wobei eine Unzahl von in Berlin (und auch weiterhin) bekannten Persönlichkeiten im sprechenden Bildniß aufgeführt sind; C. F. Schulz. C. F. Schulz aus Selchow in der Mark Brandenburg, geb. 1797, wegen seiner Jagdscenen, Wildschützen und Lagerbilder hoch E. Pistorius. gehalten; Eduard Pistorius aus Berlin, geb. 1796, mit seinen Bildern des gemüthlichen Familienlebens; dann der Wilh. Krause. Marinemaler Wilhelm Krause aus Dessau, geb. 1803; W. Schirmer. dann der tiefsinnige, poesiereiche Wilhelm Schirmer aus Berlin, geb. 1804, dessen Landschaften in Composition, Zeichnung, Farbe und Stimmung von classischer Schönheit sind;

Eduard Agricola aus Berlin, geb. 1800, der mehr als irgend ein Anderer Italien in allen Richtungen durchwanderte und die Schönheiten dieses Landes in Bilder gefaßt; C. Blechen aus Cottbus, geb. 1798, gest. um 1840, dessen römische Campagna-Bilder von großer Schönheit der Linien und Feinheit der Färbung sind, und dessen Bild von S. Francesco zu Assisi immer bewundert werden wird; Aug. Elsasser aus Berlin, geb. 1811, gest. 1836, einer der genialsten und begeistertsten Künstler seines Fachs, voll tiefer Kenntniß der Natur, ihrer Schönheiten und ihrer mannichfachen Wirkung auf's Gemüth; u. A. m.

3. Zeitr. E. Agricola. C. Blechen. Aug. Elsasser.

Bei alledem war die Bewegung in diesen Künstlerkreisen sehr mäßig zu nennen, zumal da nach Vollendung des Schauspielhauses von neuen öffentlichen Arbeiten nicht die Rede war. Aber unverkennbar niederschlagend wirkte der ganz außerordentliche Erfolg, mit welchem die Schüler W. Schadow's in Düsseldorf auf den Berliner Kunstausstellungen auftraten, der nachhaltig alle Kunstliebhaberei der Hauptstadt dorthin lenkte, bis mit den belgischen Bildern von Gallait und de Bièfve der leicht bewegliche Geschmack der Berliner eine andere Richtung nahm, in welche ihre Künstler wenigstens theilweis einzulenken sich bemühten.

Gleichzeitig freilich war noch ein anderer Versuch gemacht worden, der Malerei in Berlin einen neuen frischen Aufschwung zu geben. Hatte König Friedrich Wilhelm III. ihr fast gar keinen Spielraum im öffentlichen Leben angewiesen, so trat sein Sohn, Friedrich Wilhelm IV., sogleich nach dem Regierungsantritt mit der klar ausgesprochenen Absicht hervor, ihre Kräfte für große, öffentliche Zwecke in Anspruch zu nehmen. Vor allem lag ihm daran, den kahlen Wänden des Museums den von seinem Architekten, Schin-

3. Zeitr. kel, ihm zugedachten Bilderschmuck zu geben. Dafür und für weitergehende, selbstständige Pläne berief er Cornelius von München, der die Ausführung der erstgenannten Fresken unter seine Obhut nahm und alsbald mit eigenen Werken hervortrat, welche als die bedeutendsten Leistungen seines künstlerischen Wirkens, als die großartigsten Offenbarungen seines Genius, und somit als das Beste, was die neue deutsche Kunst hervorgebracht, wenn nicht jetzt schon ohne Ausnahme, doch künftig sicher allgemein gepriesen sein werden.

Vorhalle des Museums. Vorerst inzwischen wurde die Fresco-Ausführung der Schinkelschen Entwürfe für die Vorhalle des Museums begonnen, wobei sich frühere Schüler und Bekannte von Cornelius (C. Stürmer, C. Eggers rc.) betheiligten. Die sehr ausgeführten Aquarellzeichnungen Schinkel's sollen die Culturgeschichte der Menschheit vor unsern Augen aufrollen und verfolgen ungefähr folgenden Gedankengang: Saturn und die Titanen ziehen sich ins Dunkel der Vorzeit zurück, die von der Heerde des Mondgewölkes abgeschlossen wird. Jupiter beginnt den neuen Lauf der Welt, die Dioskuren als Lichtträger voran. Prometheus raubt das göttliche Feuer für die Menschen. Die Nacht, um welche die Keime des Entstehens sich gelegt, entfaltet ihren Mantel und entläßt ihre Kinder zum thätigen Leben; der Krieg bleibt verhüllt, aber mit den Musen zieht der Friede dahin und bethauet die Erde. Erste Anfänge der Wissenschaft. Der Hahn kräht, der Tag beginnt, und mit ihm Sorge und Arbeit. Der Sonnengott entsteigt dem Meer im Geleite der Grazien. — In der zweiten Abtheilung der Quell der Phantasie entspringt unter dem Hufschlag des Pegasus. Morgen und Frühling des Lebens: Hirtenvölker im Naturgenuß bei Dichtkunst und mit Spielen der Kraft und Gewandtheit. Anfänge der Kunst,

Erfindung der Malerei im Nachzeichnen des Schattenrisses. — Sommer und Mittag: die Ernte und ihre Freuden. Hinter dem Schleierfall der Quelle der Dichtung sitzen im Schooße der Erde die Parzen; alles aber schöpft Begeisterung aus dem castalischen Brunnen. — Abend und Herbst: Weinlese. Künstlerwerkstätten, Erfindung des korinthischen Capitäls durch einen in eine Akanthusstaude gesetzten Korb. Krieger kehren heim und erfreuen sich am Besuche der Musen. — Nacht und Winter: der Weise, von Psyche erleuchtet, beobachtet den Lauf der Gestirne; Luna steigt zum Meer hinab. Der Greis ist in Betrachtung der Elemente versunken; der Schiffer fährt hinaus ins unbegrenzte, mondbeglänzte Meer. Am Schluß: Aufgang eines neuen Tages über dem Grabhügel des Erdenlebens. — Im Treppenhaus sodann noch die Kämpfe wider rohe Gewaltthätigkeit barbarischer Horden und gegen die verheerende Macht der Elemente. —

3. Zeitr.

Den schönen, sinnreichen und dichterischen Gedanken fehlt in der Ausführung das Gefühl für das plastisch Darstellbare, für das Einheitliche in der Auffassung, und die damit verbundene Klarheit und Leserlichkeit. Nächtliches Dunkel, Mondwolken, Sonnenaufgang in landschaftlicher Behandlung auf Einem Bilde, Gestalten in allen Größenverhältnissen und in freier Benutzung des weitesten Raumes, daneben Sterne, Thautropfen, der krähende Hahn u. a. m. mit gleichwiegender Bedeutung, verwirren die Sinne und führen weit ab von der antiken Auffassungsweise, der doch die Gedanken angehören, in eine nicht sowohl romantische, als vielmehr völlig formlose, moderne Gestaltungsart; ein Nachtheil für die Wirkung des Werkes, der noch vermehrt wird durch den Umstand, daß die Vorhalle zu schmal ist, um einen Standpunkt für die Betrachtung der in der Höhe angebrachten Bilder zu bieten,

3. Zeitr. und daß der Beschauer unten auf dem Platz vor dem Museum zu weit entfernt steht und die Gemälde auch nur stückweis zwischen den Säulen sehen kann.

Glaubensschild. Die erste größere Arbeit von Cornelius in Berlin war die Zeichnung zu dem „Glaubensschild",*) welches als Pathengeschenk des Königs von Preußen für den Prinzen von Wales bestimmt war. Es ist ein kunst- und prachtvoll gearbeiteter großer, kreisrunder Schild aus Silber, mit getriebenen Darstellungen in Gold und Silber mit Emailmalereien und Niellen, mit geschnittenen Steinen und Perlen. Als die Hauptabtheilungen ergeben sich ein mittlerer Kreis und ein ihn umgebender breiter Fries, nur durch ein verziertes Band von ihm getrennt. Ueber den mittleren Kreis ist ein Kreuz gespannt, in dessen Mitte ein Medaillon mit dem Brustbild Christi; an jedem Kreuzarmende ein Medaillon mit einem der Evangelisten; in den Kreuzarmen die allegorischen Gestalten von Glaube, Liebe, Hoffnung und Gerechtigkeit. In den vier Feldern zwischen den Kreuzarmen sind die beiden Sacramente der protestantischen Kirche, Taufe und Abendmahl, und als alttestamentliche Vorbilder, Moses am Felsenquell und das Mannalesen, dargestellt. In dem Bande, das diesen Kreis umfaßt, sind die zwölf Apostel, als Cameen in Onyx geschnitten. Die Bilderfolge des Frieses versinnlicht die Ausbreitung der Kirche, in deren Schooß der königliche Prinz aufgenommen werden soll. Sie beginnt mit dem Einzug Christi in Jerusalem, als des Königs im neuen Reiche; ihm folgt der Verrath, der auch in der Kirche nie gefehlt; dann der Tod (in der Grablegung) und die Auferstehung; an den Ausgang der

*) Gest. im Umriß von J. Thäter.

Apostel schließt sich die von ihnen und ihren Nachfolgern ausgeübte Taufhandlung; aus ihrer Mitte tritt ein Bischof mit dem Taufgeräth vor und wendet sich nach der Seite, wo das Gemach der Königin von England abgebildet ist. Sie liegt auf ihrem Ruhebett, der neugeborne Prinz ihr im Schooße; Dienerinnen umstehen das Lager; ein Boote bringt die Meldung des Vorgangs in der letzten Abtheilung. Hier sitzen Prinz Albert und Wellington auf einer Bank im Hafen, den Preußenkönig erwartend, der mit seinem Gefolge auf einem Dampfschiff sich naht; man erkennt Al. v. Humboldt, General v. Natzmer und Graf v. Stolberg. Die Nymphe der Themse und S. Georg geleiten das Schiff, das durch den mit Ketten an dasselbe gefesselten Dämon des Feuers in Bewegung gesetzt wird. Diese Bilder sind in Relief modelliert von Fischer, in Silber gegossen von Wolf und Lamko, und ciseliert von Mertens. Die Cameen sind nach Fischer's Modellen von Calandrelli geschnitten; alles rein Ornamentistische des Werks ist nach den Zeichnungen Stüler's ausgeführt.

Hatte hiermit Cornelius wieder einmal die Freiheit und Naturwüchsigkeit seiner Gedanken, die Energie seiner Darstellungen, und den Muth gezeigt, Gegenwärtiges und Längstvergangenes in unmittelbare Verbindung und unter das gemeinsame Gesetz einer höhern künstlerischen Auffassung zu bringen, so sollte er bald darauf die Welt mit einem neuen Werk von so großem Umfang und einer so großen Bedeutung überraschen, daß ihm ein zweites nicht an die Seite gesetzt werden kann.

König Friedrich Wilhelm IV. hatte beschlossen, seine Regierung durch einen Dombau in Berlin zu verherrlichen, welcher den Vergleich mit der Paulskirche in London, selbst

3. Zeitr. mit der Peterskirche in Rom nicht zu scheuen hätte, und ein Denkmal werden sollte seiner religiösen Kunstliebe für alle Zeiten. An diesen Dom sollte eine Friedhof=Halle, ein Campo santo, sich schließen, bestimmt, den irdischen Ueberresten der Glieder der preußischen Königsfamilie zur ewigen Ruhestatt zu dienen. Die entsprechende Ausschmückung mit Gemälden ward mit Cornelius berathen und ihm übergeben. Friedhof-Halle. Er begann mit der Friedhof=Halle.

Ueberblicken wir das Leben und künstlerische Wirken des großen Meisters, so sehen wir ihn am Eingang seiner Laufbahn im Dienst und in der Verherrlichung der romantischen Vaterlandsliebe; im weitern Verlauf widmet er sich der Neugestaltung von dichterischen und religiösen Anschauungen des Alterthumes; gegen das Ende umschließt seine Aufgaben das Christenthum; zuerst innerhalb der festgezognen Grenzen der Kirche, dann auf dem freieren Boden am Rande des Grabes. Wenn dort das Dogma — obschon in eigenthümlicher Auffassung — die Quelle der Conception sein mußte, so bilden hier die ethischen Begriffe von dem Beruf der Menschheit zur Glückseligkeit und von den Bedingungen derselben die Grundgedanken der Gesammtdarstellung. Hier galt es, an der Grenze zwischen Leben und Tod, alle Tröstungen aufzusuchen, welche die Religion bietet, um das Herz zu beruhigen bei dem Andenken an theure Verstorbene, alle Hoffnungen bei dem Gedanken an die eigne leibliche Hinfälligkeit.

Mußte nun schon dieser Gegensatz, die vollkommene Unabhängigkeit von kirchlichem Ritus und gottesdienstlichen Handlungen, die Aufgabe für Cornelius günstiger stellen, so ward sie es noch mehr durch den Umstand, daß er sie im Dienst des Protestantismus zu lösen hatte, dessen alleinigen Grund

und Halt das Evangelium ausmacht. Aber auch für die Lö- 3. Zeitr. sung der Aufgabe selbst war es von der entscheidendsten Bedeutung, daß sie in die Hände des Künstlers gelegt wurde, der von Jugend auf die Freiheit des Geistes sich gewahrt; der, obschon Katholik, als Jüngling dem Katholischwerden seiner Freunde und Kunstgenossen entgegengetreten war; der aber auch, obschon unabhängig, doch sich immer gleichweit entfernt gehalten hatte von protestantischem Kirchenthum und deutsch-katholischer Unkirchlichkeit.

Die Friedhof-Halle in Berlin soll ein Umgang sein in Weise der Kreuzgänge an den alten Klosterkirchen, Abteien und Domen, nach innen offen und einen Hof- oder Gartenraum umschließend, nach außen durch hohe, fensterlose Mauern abgeschlossen, in's Viereck gebaut von 180 F. in's Geviert und etwa 35 F. hoch. Die Innenseiten der Umfangmauern bieten die Räume für bildliche Darstellungen, für welche Cornelius seine Eintheilung sich frei geschaffen. Die Hauptbilder-Räume theilte er in drei Felder, so daß über einem Mittelbilde von etwa 20 F. in's Geviert eine Lunette, und eine Predella von 5 F. H. unter demselben Platz haben; die Folge aber dieser Haupträume unterbrach er durch Nischen, in denen er Gruppen im statuarischen Styl und kolossalem Maß auf reich verzierte Postamente stellte.

Der Grundgedanke der Conception*) läßt sich in die Vorstellung von der Macht des Todes und der Sünde, und der größern, sie überwindenden der Religion und deren Ver-

---

*) Entwürfe zu den Fresken der Friedhofs-Halle zu Berlin von P. v. Cornelius, gest. von Jul. Thäter. Leipzig bei G. Wigand. 11 Bl. Preis 10 Thlr.

3. Zeitr. heißung ewiger Seligkeit fassen. Die Gemälde der ersten Wand haben es mit der Sünde, als — nach biblischen Begriffen — der Ursach des Todes, zu thun. Mit dem Sündenfall und dem verlornen Paradies ist die Geburt Christi in Verbindung gebracht, über welcher die Engel das „Gloria in excelsis!" singen, und damit einen Blick in das wiederzugewinnende Paradies gestatten. — Mit der ersten Blutschuld der der Sünde verfallenen Menschheit steht Christi Tod in Verbindung, der das Schuldbewußtsein tilgt. Es ist ein Bild der Grablegung; und wie dabei menschlicher Schmerz auf das rührendste und ergreifendste dargestellt ist, so hat Cornelius in einer Klage der Engel in der Lunette die Theilnahme der Seligen, in der Predella aber die Arbeit und die Schmerzen des Daseins im Leben der ersten Aeltern aussprechen wollen. — Hat der Sündenfall geistiges und leibliches Elend über die Menschen gebracht, so hat Christus Macht über beides: Er heilt den Gichtbrüchigen; er nimmt (in der Lunette) die Sünder an und auf, Adam und Eva, David und Salomo, Magdalena, den Schächer und Petrus; nur das „Otterngezücht der Pharisäer und Schriftgelehrten", die trotz ihrer klaren Erkenntniß ihm widerstreben, sind als die „Sünder wider den heiligen Geist" von seiner Gnade ausgeschlossen (Predella). — Zum Bilde von der Vergebung der Sünde wählte Cornelius „die Ehebrecherin vor Christus"; ihr wird vergeben, weil Keiner da ist, der nicht gleichfalls Vergebung bedürfte; und darüber (Lunette) die Bekehrung des verlornen Sohnes, die Freude im Himmel über einen reuigen Sünder, und (in der Predella) die Rettung Noah's und der Seinen aus dem allgemeinen Strafgericht.

Die Gruppen in den Nischen sind allegorischer Art. Lag es dem Künstler in Betreff der allgemeinen Anordnung

daran, Ruhepunkte zwischen den verschiedenen Bildern zu ha- 3. Zeitr.
ben, so mußte ihm dafür eine innere Uebereinstimmung durch den Inhalt der Darstellungen ebenso wünschenswerth sein, gewissermaßen Ein Gedanke, der in immer neuen Wendungen und Gestaltungen wiederkehrte. Konnte er zwischen die Bilder der Sünde, des Todes und des ewigen Lebens das Wort verheißener Glückseligkeit immer wiederklingen lassen, so war das verbindende Band gefunden. Cornelius hat es gefunden in den Seligpreisungen der Bergpredigt, die nicht nur an alle Seelenzustände mit ihrem Troste rühren, sondern zugleich durch die Zahl (acht) der äußern Eintheilung auf's Natürlichste sich anschließen. Diese Gruppen werden gebildet von einer weiblichen oder männlichen Figur mit je zwei Kindergestalten, in denen sich auf verschiedene Weise mehr oder minder kenntlich, wie der Gegenstand es nothwendig mit sich bringt, der Inhalt der einzelnen Verheißungen ausprägt. „Selig sind die Leidtragenden, denn sie sollen getröstet werden!" spricht sich, für Jedermann verständlich, in der Gruppe neben dem Bilde von der Klage um Christi Tod aus. Die Seligkeit der „Armen im Geiste" steht neben der Geburt Christi, und ist hier zunächst auf die Hirten zu deuten, die sich — da Könige nahen — in scheuer Entfernung halten mit ihrer inbrünstigen Liebe.

Die Bilder der gegenüberstehenden Wand gelten dem Glauben an Unsterblichkeit. Wie zuerst die Sünde, so wird nun auch der Tod als überwunden gezeigt. Die Erzählung von Jonas, die so oft die altchristlichen Sarkophage schmückt, kehrt auch hier wieder im Sockelbild; in der Lunette sehen wir die Auferstehung Christi und im Hauptbild die Erscheinung desselben unter seinen Jüngern nach derselben, wo er mit den Worten: „Friede sei mit euch!" unter sie

tritt und den zweifelnden Thomas von der Wirklichkeit der Auferstehung überzeugt.

Hatte der Tod keine dauernde Gewalt über Christus, so zeigen dagegen mehre Erzählungen des Evangeliums ihn unter der Gewalt Christi. So erweckt er (im Hauptbilde) in Naim einen Jüngling, der zum Grabe getragen werden soll. Cornelius stellt die Scene dar; aber er geht davon zu zwei verwandten Gedanken über, und die dort bewährte *Liebe* des Heilandes festhaltend, als eine den Tod überdauernde Macht, stellt er uns in der Lunette die Liebe zu den Menschen im „barmherzigen Samariter", und im Sockelbild die Liebe zu Gott in David dar, der — unbekümmert um den Spott der Leute — in Begeisterung vor der Bundeslade tanzt. — Die „Erweckung des Lazarus", das stets wiederkehrende Unsterblichkeitsbild alter Sarkophage, bethätiget im Hauptbild der dritten Abtheilung die Allgewalt Christi über den Tod. Dennoch war sie nur übertragen: demüthig erkennt dieß Christus, indem er sich in der Fußwaschung (Lunette) zum Diener seiner Jünger macht. Und „Gott ist im Schwachen mächtig!" lehrt in der Predella die Geschichte vom Siege David's über Goliath. — Die Seligkeit der Barmherzigen steht mit dem „Samariter", die der Friedfertigen mit dem Zuruf Christi an die Apostel nach der Auferstehung im Zusammenhang.

Sünde und Tod sind durch Christus überwunden. *Daß sie nicht wieder Macht gewinnen, ist die Aufgabe der von ihm gegründeten Kirche.* Mit diesem Gedanken schließt sich die Bilderfolge der Friedhofhalle an den Dom an. Das Mittelbild vergegenwärtigt die „Ausgießung des heiligen Geistes", womit die Möglichkeit der Gründung der Kirche gegeben war. Ihre Ausbreitung war die Auf-

gabe der Apostel. Die Apostelgeschichte lieferte den Stoff. 3. Zeitr.
Petrus heilt durch seinen Schatten Kranke im Vorübergehen, und erweckt (Lunette) die Tabitha vom Tode, einzig durch die Kraft Gottes; denn er ist ein schwacher, sündiger Mensch, wie uns in der Predella bei seiner Kleingläubigkeit und seiner Verleugnung des Herrn erzählt wird. Paulus, der frühere Christenverfolger Saul (Predella), wird in Damaskus bekehrt und predigt in Athen. Stephanus stirbt als erster Blutzeuge für den neuen Glauben, und zieht ein zu den Heiligen, die Gott schauen. Gott aber kann erretten, wen er mag, selbst aus Sodom und Gomorrha (Predella). Philippus legt dem Kämmerer der äthiopischen Königin die Propheten aus; der Hauptmann Cornelius wird von einem Engel zu Petrus gesendet; und die ephesischen Goldschmiede erheben sich im Industrieeifer gegen die neue Lehre. Die allegorischen Gruppen dieser Wand charakterisieren die Seligkeit der Sanftmüthigen, und derer, die reines Herzens sind.

In den Bildern der vierten Wand nimmt Cornelius' Phantasie plötzlich einen höhern, den höchsten Schwung. Jetzt gilt es leiblichen und geistigen Tod, leibliche und geistige Errettung mit der Vollgewalt des künstlerischen Ausdrucks zu schildern. Hier reichten Evangelien und Apostelgeschichte nicht mehr aus; und so griff er nach der erhabenen Symbolik der Apokalypse. So sehen wir am äußersten Ende im Lunettenbild die Schaalen des göttlichen Zorns ausschütten über das Menschengeschlecht, und darunter stürmen einher auf feurigen Rossen Hunger und Pest, Krieg und Tod, und mähen die Menschheit vor sich nieder, die vergeblich an ihr Erbarmen oder zur Flucht sich wendet. Beifolgender Umriß soll die Composition vergegenwärtigen. — Im nächsten Bilde erschließt sich uns das geistige Verder-

3. Zeitr. ben; oben sitzt Christus mit der Sichel in der Hand und seine Schnitter sind bei ihm. Der Stein des Todes wird herabgeworfen auf das sündige Babel, vor dessen Thoren das Weib mit dem ausgeleerten Wollustbecher in der Gewalt des siebenköpfigen Drachens am Boden liegt, und Johannes an der Seite seines Engels Zeuge vom Untergang ist. Dem leiblichen Verderben gegenüber auf der andern Seite steht das Bild der Auferstehung der Todten mit dem Engel der Gnade im Vorgrund, und dem Engel des Gerichts im Hintergrund. Daneben, als Gegenbild zur Seelenverderbniß, ist die Wiederkehr einer paradiesischen Zeit, nach der erhaben schönen Dichtung der Apokalypse von dem Neuen Jerusalem, herabgetragen von den Engeln der zwölf Stämme, aufzurichten die Gebeugten, und aufzunehmen die erretteten Völker der Erde. Die Engel mit der Siegesfahne darüber verkünden den Beginn einer neuen Zeit. Das mittelste der fünf Bilder dieser Wand führt uns Christus vor am Ende der Tage, als den Richter der Welt. Cornelius wählte für die Darstellung das Gleichniß von den „klugen und den thörichten Jungfrauen." Um aber an die Wege zu erinnern, die nach Christi Worten in's Himmelreich und zur Vereinigung mit ihm führen, hat Cornelius in den Predellen der vier vorgenannten Bilder die „Werke der Barmherzigkeit" in Darstellungen aus dem Leben geschildert. — Die Seligpreisungen dieser Wand lauten: „Selig, die Verfolgung leiden um der Gerechtigkeit willen, denn ihrer ist das Himmelreich!" und „Selig, die Hunger und Durst haben nach der Gerechtigkeit, denn sie werden gesättigt werden!"

Der Geist der Auffassung erhebt sich in diesen Bildern, wie schon oben angedeutet, über den streng ritualen Typus in's Gebiet der freien religiösen Dichtkunst, mit Annäherung,

wo es irgend der Gegenstand erlaubt, an einfache, dem Verstand wie dem Gemüth gleich faßliche Natürlichkeit; die Darstellung ist deßhalb frei von allen conventionellen Bewegungen, und in den Motiven herrscht eine Frische und Lebendigkeit der Empfindung, daß man in die Darstellung wie in ein Erlebniß hineingerissen wird, und selbst hundertfach gesehene Gegenstände (wie die Grablegung 2c.) durchaus neu erscheinen. Unerschöpflich ist der Reichthum der Phantasie, wo es die Anordnung im Einzelnen gilt, Scenen, Charaktere, Bewegungen, Gewänder 2c.; überraschend die Klarheit und Sicherheit der Wahl, durch welche immer mit möglichst Wenigem nicht etwa nur viel, sondern geradezu Alles gesagt ist; bewundernswürdig die Anordnung im Großen, die eigentliche Architektonik, der Aufbau der Compositionen, der Zug der Linien, die Verhältnisse und Gliederungen der Massen, bei der größtmöglichen Freiheit und Mannichfaltigkeit überall in einem und demselben Geiste geschaffen; hinreißend aber und stellenweis in tiefster Seele erschütternd die Darstellung mit ihrer Wahrheit des Ausdrucks, es mag schmerzliche Klage, zarte Liebe und Andacht, oder stürmische Leidenschaft und Macht des verheerenden Unglücks das Wort ergreifen, oder in leichtern Zügen das tägliche Leben mit seinen Freuden und Bedürfnissen sich vorführen.

3. Zeitr.

Wollte man einzelnen Compositionen vor den andern einen Vorzug einräumen, so müßte man die „Erweckung des Lazarus", die „Grablegung Christi", die „Ehebrecherin vor Christus" vor andern nennen; die „apokalyptischen Reiter" aber und den „Untergang Babels" als die erhabensten und gewaltigsten Kunstschöpfungen dieses großen Genius bezeichnen, ebenbürtig den großartigsten Malerwerken aller Zeiten und Völker.

Und das alles hat Cornelius nach einer vorhergegangenen, an künstlerischen Arbeiten so überaus reichen Thätigkeit und nachdem er einmal sogar schon den christlich-religiösen Stoff durchgreifend bearbeitet, hervorgebracht! und in einer Fülle von Kraft in Gedanken und Gestaltung hervorgebracht, als wär' er damit in das beginnende Mannesalter eingetreten. Von vielen Wundern erzählt die Kunstgeschichte: Lucas von Leyden war in seinem zwölften Jahre schon ein tüchtiger Kupferstecher, Correggio im achtzehnten ein meisterhafter Maler; aber von einer neuen vollen Jugendblüthe eines Künstlers in seinem siebenten Jahrzehnt hat uns bis dahin die Geschichte noch kein Beispiel gegeben!

Aber noch eine andere Betrachtung drängt sich uns auf. Dem größten unsrer neuern Bildhauer war es nicht beschieden, durch seine Kunst dem christlich-religiösen Bewußtsein unsrer Zeit ein Zeugniß wirklicher Lebenskraft auszustellen. Wäre Cornelius nicht über die Bilderfolge der Ludwigskirche hinaus gegangen: wir müßten uns gestehen, daß es auch ihm nicht gelungen wäre, das christlich-religiöse Bewußtsein anders als unter der Macht der Reflexion zu zeigen. Daß er in Berlin, auf protestantischem Grund und Boden, außerhalb der Kirchenmauern, den rechten, vom Feuer des Lebens durchglühten, von der Ueberzeugungskraft der Wahrheit beseelten Ausdruck für das christlich-religiöse Bewußtsein gefunden, muß die Geschichte beachten und mit der Bemerkung in ihre Bücher eintragen, daß dasselbe demnach unmöglich ganz der Vergangenheit angehöre. Ueberall aber war Cornelius so glücklich nicht.

Für den Dom, der an der Stelle des jetzigen in Berlin in riesigen Verhältnissen aufgeführt werden sollte, und von welchem die Friedhofs-Halle nur als Anbau gedacht ist, sollte

Cornelius das Bild der Chornische entwerfen, und war ihm als Thema „die Erwartung des Jüngsten Gerichts" gegeben. Hatte Cornelius in seinem „Jüngsten Gericht" der Ludwigskirche dasselbe als ein ewiges aufgefaßt, als ein ununterbrochen gegenwärtiges, als Symbol der Stellung Christi zu jedem Christen, in jedem Augenblick, so ward mit der neuen Aufgabe der Gegenstand ein anderer. Das Ewiggegenwärtige kann man nicht erwarten; das Erwartete aber ist an eine Zeit, und sein Eintreten an Vorbedingungen und Vorbereitungen gebunden; die symbolische Bedeutung wird bis zum Verschwinden beeinträchtigt. Die Erwartung aber ist etwas durchaus Subjectives und bedarf eines Trägers. Die Erwartenden sind „der König und sein Haus." Damit wird die Darstellung zu einer Versinnlichung der Vorstellungen und Anschauungen des Königs bei dem Gedanken an das Jüngste Gericht. Er befindet sich ihm gegenüber nicht als einem ununterbrochen gegenwärtigen, sondern als einem Ereigniß der Zukunft, das als unmittelbar bevorstehend geschildert werden muß.

3. Zeitr. Erwartung des Jüngsten Gerichts.

Das hat Cornelius gethan; hat aber für seine Schilderung eine so streng rituale Form gewählt, daß damit der Charakter des Ereignisses wieder aufgehoben ist. Christus, von der Glorie der Cherubim umgeben, zu seinen Füßen die evangelischen Zeichen, sitzt auf dem Throne Gottes; zu seiner Rechten steht fürbittend Maria, zu seiner Linken, mahnend gegen die Erde gekehrt, der Täufer. Engel mit den Zeichen der Passion, die apokalyptischen Aeltesten mit dem Opfer ihrer Kronen, Märtyrer und Bekenner mit Palmen, Apostel und Propheten haben sich zu beiden Seiten der Glorie in Reihen gestellt; am untern Ende derselben harren die Engel des Gerichts auf das Zeichen zur Verkündigung des Beginns. Unter

diesen in geschichteten Reihen sitzen Kirchenväter, Anachoreten und andere heilige Menschen; auf der Erde ist ein Altar aufgerichtet, zu dessen beiden Seiten König und Königin von Preußen mit den Mitgliedern und obersten Dienern des Hauses erwartungsvoll anbetend knien. Daran reihen sich wieder Engel, „einer mit der Palme des Ruhmes, ein anderer mit dem Oelzweig des Friedens, ein dritter mit der Dornenkrone irdischer Leiden und Prüfungen, ein vierter mit Aehren und Trauben im Füllhorn", sämmtlich wohl in Beziehung zum Leben und Wirken des Königs gedacht; andere, deren Thätigkeit sich im Schutze der Bedrängten kund gibt, um ihnen den Weg zur Seligkeit zu sichern.

Das Werk ist voll herrlicher Einzelheiten; wie denn die Könige, die ihre Kronen niederlegen vor dem Herrn, zu dem Schönsten gehören, was Cornelius schaffende Phantasie hervorgerufen, die Anachoreten mit ihrem furchtbaren Ernst das Mark erschüttern im Gebein, und der Styl, in welchem jede Figur, jedes Gewand gezeichnet ist, an einfacher Größe auch von Michel Angelo nicht übertroffen wird; allein das unmittelbare Gefühl wird nicht davon berührt, es fehlt der Darstellung so gut die Glaubwürdigkeit des Gedankens, als die Möglichkeit des Vorgangs. Die Theilnahme kann darum immer nur eine äußerliche bleiben.

Die Friedhofhalle ist zu bauen angefangen; zum Dom sind die Pläne ausgearbeitet; von den Entwürfen von Cornelius sind mehre als Cartons ausgeführt; der Meister selbst lebt seit einer Reihe von Jahren wieder in Rom, wo er zum Dombau der neuen deutschen Kunst einst in jungen Jahren den Grundstein gelegt hat.

Zu einer andern Kundgebung künstlerischer Kräfte auf dem Gebiet der Malerei gab der König Veranlassung durch

den Bau der neuen Schloßcapelle über dem Westportal des königlichen Schlosses in Berlin. Auch hier galt es, die Idee der christlichen Kirche mit ihren Grundpfeilern, ihrem Trostschatz und ihren Hoffnungen zu versinnlichen, mit Entschiedenheit aber dabei die Bedeutung der Reformation hervorzuheben. An den Pendentifs zwischen den acht Hauptbögen, welche die obern Wände tragen, stehen die vier großen Propheten, Moses, Elias, Samuel und Johannes der Täufer; in vier Halbkuppeln die Evangelisten unter Palmen, von Engeln umgeben; darunter sind die Bilder von der Geburt Christi, der Einsetzung des Abendmahls und der Ausgießung des heiligen Geistes angebracht. Weiter sind in 96 Bildern in den Füllungen der Hauptpfeiler die wichtigsten Momente der Geschichte der christlichen Kirche durch eine Folge von Männern bezeichnet, welche für die Vorbereitung, Gründung und Ausbreitung so wie für deren Erhaltung gewirkt haben, Patriarchen, Helden und die kleinen Propheten des Alten Testamentes, die Fürsten und Könige der christlichen Zeit; die Martyrer; die Reformatoren; am Altare die Apostel und gegenüber die Fürsten des Hauses Brandenburg.

3. Zeitr. Schloßcapelle.

Von wem die allgemeine Anordnung herrührt ist mir nicht bekannt; an der Ausführung haben sich betheiligt Hopfgarten, v. Klöber, Steinbrück, Däge, Schrader, Pfannenschmidt, C. Hermann ꝛc. Einen einheitlichen Eindruck macht das stereochromisch gemalte Werk nicht, da es, wie bereits aus dem früher Gesagten ersichtlich, an einer gemeinschaftlichen Basis für die Betheiligten fehlt; auch kann man schwerlich von einer der vielen Compositionen sagen, daß sich darin eine künstlerische Individualität oder religiöse Anschauung energisch ausspräche.

Eine weitere, ziemlich ausgedehnte Aufgabe erhielt die

3. Zeitr. Neues Museum.

Malerei in Berlin im Neuen Museum. Des großen Werkes von W. Kaulbach im Treppenhaus ist bereits in ausführlicher Weise gedacht (p. 167 ff.) Im ägyptischen Museum wurden Landschaften aus Aegypten gemalt. In dem Saal der nordischen Alterthümer malte Müller aus Göttingen, mit Beihülfe von R. Heidenreich und G. Richter stereochromische Bilder aus der altgermanischen Götterlehre der Edda und zwar in zwei Doppelreihen, von welchen die eine die Lichtgötter und guten Heroen, die andere die Nachtgötter und bösen Genien darstellt. Der Künstler hat sich, vornehmlich an der leitenden Hand Jac. Grimm's, mit allem Ernst in die nebelhafte Götterwelt des Nordens vertieft und ihre Gestalten in energischen Formen und Bewegungen uns vorgeführt, auch mit sichtlicher Hingebung und Liebe ein achtungswerthes Werk zu Stande gebracht, das nur leider! einen so ungünstigen Platz über den Fenstern hat, daß man wenig davon sehen kann. — Im „atheniensischen Saal" sind Landschaften aus Griechenland gemalt. Im „Kuppelsaal" sieht man den Sieg des Theseus über den Minotaurus, den Kampf des Bellerophon mit der Chimära, Herakles mit der goldgehörnten Hirschkuh, die Befreiung des Andromeda durch Perseus, wobei sich Däge, Hopfgarten und Steinbrück betheiligt haben. Im „Niobidensaal" malte Peters (nach Genelli) die Erziehung des Achilleus durch Chiron; E. Becker das Gebet des Kekrops zur Athene, und Hyllus erste Heldenthat; Kaselowski Meleager und Atalante, und Peleus und Thetis; Henning den rasenden Ajax und Romulus; Peters (nach Genelli) Prometheus mit dem Geier und Dädalus und Icarus; Henning Aeneas Flucht aus Troja, und die Rettung des Paris durch Venus, Thetis ihrem Sohne Achilles Waffen bringend, und das Opfer Iphigenia's;

Kaselowski Jason und Medea, Tantalus im Hades, Pe- 3. Zeitr.
lops und Hippodamia, Antigone und Oedipus; Carl Becker Mercur und Argus, Ipsipile mit dem von Schlangen umwundenen Knaben und Kadmus den Drachentödter; Peters (nach Genelli) Orpheus. Es ist, wie man sieht, eine Sammlung mythologischer Bilder, wie im Saal eine Sammlung Gypsabgüsse nach Antiken, ohne verbindenden Gedanken. Im „römischen Saal" sind Landschaften und Architekturstücke gemalt. Im zweiten „Kuppelsaale" malte J. Schrader die Einweihung der Sophienkirche in Constantinopel; Gräf (nach Kaulbach's Carton) die Unterwerfung Wittekind's durch Carl den Großen; Herm. Stilke die Erhebung des Christenthums zur Staatsreligion durch Constantin den Großen; Däge Allegorien auf Jerusalem, Byzanz, Rom und Aachen.

Es dürfte wohl mit Recht bezweifelt werden, ob Sääle, bestimmt für Sammlungen von Kunstwerken oder wissenschaftlich interessanten Gegenständen der passende Ort seien für inhaltreichen Kunstschmuck. Sind solche Werke von Bedeutung, so ziehen sie die Theilnahme von den Gegenständen der Sammlung ab; sind sie ohne Bedeutung, so ist die Decoration mit Geringschätzung der Kunst zu theuer bezahlt. In der Glyptothek zu München sind Malereien und Sculpturen vollkommen geschieden.

Die Wahl des Stoffes ist für die Wirksamkeit der Kunst von so großem Einfluß, daß man begreift, wie sie immer der Gegenstand ernster Sorge frei schaffender Künstler gewesen. Bei der vorherrschenden Neigung der Zeit für geschichtliche Studien, war der Weg zu Erfolgen ziemlich deutlich vorgezeichnet; aber noch bestimmter deutete das in stetem Wachsthum begriffene preußische Bewußtsein auf die Bedingungen

3. Zeitr. einer möglichst allgemeinen Anerkennung, einer zeitgemäßen volksthümlichen Kunst hin. Unter denen, welche die Mahnung der Zeit am ersten begriffen, und mit Energie befolgten, steht obenan Ad. Menzel aus Berlin. Er warf sich mit seiner sehr lebhaften Einbildungskraft auf das Zeitalter Friedrichs des Großen und schilderte in geistreichen Skizzen Scenen und Charaktere mit großer Lebendigkeit. Bei dem Bestreben, Menschen und Vorgänge mit der unbedingten Wahrheit der Wirklichkeit zu schildern, leistete er auf alles Verzicht, was künstlerische Anordnung, Form und Idee dem Künstler an die Hand geben. Und wo er an größere Arbeiten, an Cartons und Oelgemälde gegangen, hat er die Sorglosigkeit um die Anforderungen der Kunst auch auf die Ausführung ausgedehnt, bei der es ihm weder auf Richtigkeit und Bestimmtheit der Zeichnung und Verhältnisse, noch auf Reinheit und Sorgfalt der Behandlung ankommt. Eines seiner bekannten großen Gemälde ist der „Ueberfall von Hochkirch." Der Ueberfall geschah in der Nacht, und es konnte darum nicht viel davon mit Augen wahrgenommen werden. Schon diesen Umstand hält Menzel im Bilde fest, wo man mit Mühe die einzelnen Gestalten und den Zusammenhang der Glieder mit der Figur, der Theile mit dem Ganzen erkennt, und wo eine scharfe, die Formen umschreibende Zeichnung die Täuschung störte. Aber auch die für die Darstellung äußerst ungünstige, dem Ueberfall aber gewiß ganz eigene Verwirrung herrscht dermaßen im Bilde, daß man erst nach langer wiederholter Betrachtung die Entdeckung macht, daß auf dem ganzen Bilde des „Ueberfalls" kein Feind sichtbar ist, der überfällt, und daß nur eben in die Nacht hinausgeschossen wird. — Es ist gewiß nur folgerichtig, wenn Menzel in seiner Abneigung gegen künstlerische Formgesetze auch eine Vorliebe für das

Ad. Menzel.

Häßliche in Gestalt, Bewegung und Zügen hat. Ein Carton von ihm zeichnet Friedrich Wilhelm I. in einer märkischen Dorfschule. Die Jungens, die Menzel sich ausgesucht, die Ehre der Schule vor dem Monarchen zu vertreten, sind solche ungeschlachte, grundhäßliche, blitzdumme Rüpel, daß sie gräulicher nicht zu finden sind; freilich aber auch so, daß man sie mit allen Sinnen wahrzunehmen glaubt. Diese Neigung zur nüchternsten Natürlichkeit führt ihn selbst bis zur Persiflage, wo er eine Anzahl alter Juden, wie man sie auf unsern Messen zu sehen gewohnt ist, um einen etwa zwölfjährigen Judenknaben versammelt, dessen gescheuten Reden sie verwundert zuhören, mit dem sichtbaren Ausruf „bei Gott dem Allmächtigen! ein Genie!“, und damit Christus im Tempel unter den Schriftgelehrten vorstellt.

3. Zeitr.

Das Preußenthum, wie es in Menzel wirkt, spricht sich noch auf andere Weise bei Andern aus. Rosenfelder, ein Schüler Hensel's, hat sich einen Namen gemacht mit einem großen Gemälde von dem Gastmahl des Herzogs Alba auf der Morizburg zu Halle, zu welchem Kurfürst Joachim II. von Brandenburg eingeladen war, und auf welchem er, empört über die verrätherische Gefangennehmung des Landgrafen von Hessen, den Degen gegen Alba zieht und nur durch seinen Kanzler abgehalten wird, den Todtschlag zu vollführen. Leider hat der Künstler den Uebergang vom Dramatischen ins Theatralische nicht zu vermeiden verstanden.

Rosenfelder.

Eybel ist ein sehr energisches Talent. Sein „großer Kurfürst in der Schlacht von Fehrbellin“ macht zwar keinen Eindruck auf Phantasie und Gemüth, nöthigt aber durch den Ernst der Studien und der Ausführung im Einzelnen uns Achtung ab.

Eybel.

Ein Talent ganz anderer Art ist Schrader, der es

Schrader.

3. Zeitr. ganz besonders auf Farbenwirkung abgesehen und namentlich in harmonischer Zusammenstellung wie in der Kraft der Farben eine große Vollkommenheit erreicht hat. Freilich hat er darüber das Gesetz maßvoller Anordnung, die Schönheit der Linien, Abrundung der Massen und vornehmlich das Studium einer ausdrucksvollen Darstellung sich weniger zur Aufgabe gestellt. Von ihm ist der „Tod Leonardo da Vinci's" in den Armen des Königs Franz I. von Frankreich, „Milton und seine drei Töchter", „Esther und Ahasverus" (im Besitz des Cons. Wagner in Berlin) und manches andere große Oelgemälde. Es gibt auch ausgezeichnete Bildnisse von ihm.

Herm. Stilke. Hermann Stilke haben wir unter den Schülern von Cornelius in Düsseldorf und München kennen gelernt. Er wandte sich später nach Rom, dann wieder nach Düsseldorf zu W. Schadow, kehrte noch einmal nach München zurück und nahm dann seinen bleibenden Wohnsitz in Berlin. Ausgerüstet mit einem schönen Talent, war er stets von dem regsten Eifer beseelt, den möglichst besten Gebrauch davon zu machen, was schon aus dem unermüdeten Suchen nach neuen Quellen der Belehrung und Förderung zu ersehen ist. Freilich unterlag er dabei auch gelegentlich ungünstigen Einwirkungen seiner Umgebung, wie er denn die „verschmachtenden Pilger in der Wüste" beim Grafen Raczynski*) in Berlin aus der klageseligen Romantik der Düsseldorfer Schule geschöpft hat. Eine große Anzahl der Bilder gingen nach der Zeit aus seiner Werkstatt hervor, zu denen er den Stoff gern aus der Geschichte des Mittelalters nahm, aus den Kreuzzügen, aus dem Leben der Jungfrau von Orleans, aus dem Leben deutscher Kaiser u. a. m. Das bedeutendste Werk jener Zeit war ein

*) Gest. von Eichens.

Carton: „der Auszug der syrischen Christen nach der Zer- [3. Zeitr]
störung von Ptolemais", den er (1841) für das Museum von Königsberg ausführte. Hermann Stilke ist eine von Haus aus romantische Natur. Mit dem Nibelungenliede aufgewachsen, heimisch in den Sagen der Vorzeit, träumend und dichtend von den Kreuzzügen, von Ritterheldenthat und Minnesang, hat er Phantasie, Gemüth und selbst die Wirklichkeit um sich mit den Bildern alter Tage, mit ihrem goldenen Glanzschimmer wie mit dem Eisenrost der Waffen erfüllt. Dieser bestimmten Richtung seiner Seele ordnet sich seine künstlerische Natur unter und in ihr liegen ihre Vorzüge, wie ihre Mängel. Stilke ist nicht abhängig vom Modell; in der Anordnung des Ganzen sowohl als der einzelnen Theile, in Linien und Massen und selbst in den Formen folgt er einem bestimmten, innern Impuls; allein durch seinen romantischen Sinn fern gehalten von den Gesetzen antiker Kunst, erstrebt er den Totaleindruck weniger durch Größe und Zusammenhang von Linien und Massen und durch mächtige Formen, als vielmehr durch die harmonische Wirkung von Licht, Helldunkel und Farbe. Auf diese Weise, weder den Naturalisten, noch den Idealisten ganz angehörig, nimmt er eine Mittelstellung zwischen beiden ein, in welcher nicht selten der dichterische Gedanke ergänzt, was an Kraft der Darstellung etwa fehlen möchte. Am bestimmtesten dürfte er sich in den Bildern ausgesprochen haben, die er in einem gewölbten Zimmer auf Schloß Stolzenfels am Rhein, einem Sitz des Königs von Preußen, in Fresco gemalt. Zum Inhalt seiner Darstellungen wählte er die charakteristischen Züge des christlichen Ritterthums: Tapferkeit, Treue, Gerechtigkeit, Standhaftigkeit, Minne und Gesang, und dafür einzelne historische Begebenheiten, in denen einer jener Züge als bezeichnend her-

 vortritt. Für die „Tapferkeit“ wählte er den Moment aus der Schlacht von Cressy, wo der blinde König Johann von Böhmen, sein Roß mit Ketten an zwei fremde Rosse gebunden, in Kampf und Tod reitet; für die „Treue“: Hermann von Siebeneichen, welcher sich für Friedrich Barbarossa bei einem von diesem unvorgesehenen Ueberfall in dessen Bett begibt und für ihn ermorden läßt; für die „Gerechtigkeit“: die Einführung des Landfriedens durch Rudolf von Habsburg; für die „Standhaftigkeit“: den Einzug Gottfried's von Bouillon in das eroberte Jerusalem; für die „Minne“ die Begegnung Friedrich's II. von Hohenstaufen und seiner Braut Isabella von England bei Stolzenfels am Rhein; für die Lust des „Gesanges“ eines der Sängerfeste im 13. Jahrhundert.

Unter den Berliner Arbeiten zeichnete sich durch großen Ernst der künstlerischen Durchbildung aus: die „Königswahl bei den Gothen“, und „Richard III.“ Stilke hat den englischen Usurpator dargestellt, wie er die Kinder Eduard's an sich reißt mit der schlecht verhüllten Absicht, sie zu ermorden; und es ist ihm gelungen, den Beschauer durch den Anblick der rettungslos bedrohten Unschuld in wirkliche Angst zu setzen. Seines Gemäldes im Neuen Museum geschah schon früher Erwähnung. Im Jahr 1856 hatte er dem neuerbauten Theater von Dessau einen Deckenschmuck zu geben, und wählte dafür allegorische Gestalten, um die Kräfte zu bezeichnen, durch die das Theater eine Bedeutung erhält: Phantasie, Geschichte, Poesie, Tragödie, Komödie, Tanz, Malerei, Bildnerei und Baukunst. Hat Stilke hier augenfällig die Musen vermieden, so hat er seiner Romantik noch weiter genügt und die Bildnerei nicht mit dem Zeus des Phidias, sondern mit dem Moses Michel-Angelo's abgebildet.

Neben Stilke nimmt seine Frau Hermine Stilke geb. Peipers eine achtungswerthe Stelle als Künstlerin ein. Mit feinem Geschmack, reinem Schönheitssinn, und von den fleißigsten Studien nach der Natur unterstützt, zeichnet und malt sie Blumen-Arabesken, Randverzierungen, so stylvoll und bedeutend, daß in ihrer Art sie von Niemand übertroffen wird.

3. Zeitr.

Franz Schubert aus Dessau, geb. 1807, gehört zu jenen redlichen Naturen, die ohne Ermatten mit stets gleicher Liebe zur Kunst an ihrer Vervollkommnung arbeiten und unstreitig Großes leisten würden, wenn ihnen bedeutendere Kräfte verliehen worden wären. Er hat in München unter Cornelius und Schnorr seine Laufbahn begonnen, war dann mehre Jahre in Rom, und wandte sich später nach Berlin. Er wählt sich vorzugweis religiöse Aufgaben, die er mit dem redlichsten Eifer von der Welt, mit einem beinah bittern Ernst frommer Gesinnung, in würdigen Formen, mit einem durch Fleiß und Ausdauer weit ausgebildeten guten Talent für Composition und Zeichnung, aber ohne hervorstechende Eigenthümlichkeit behandelt. „Glaube, Liebe, Hoffnung"; „Klopfet an, so wird euch aufgethan!" die „Kreuzigung"; die „Grablegung", und ähnliche Gegenstände wählt er sich zur Bearbeitung.

F. Schubert.

Wiederholt drängt sich uns die Betrachtung auf, daß bei unsern Künstlern, vorzugweis bei den Historienmalern, eine harmonische Vertheilung und Ausbildung der Kräfte zu den größten Seltenheiten gehört. Einen großen Theil der Schuld mag die die Zeit beherrschende und charakterisierende Ungeduld haben, so daß alle Welt am Ziel ankommen will, ohne den Weg dahin zurückzulegen. Der mit dem Schein der Wahrheit täuschende, aber nur dem oberflächlichen Urtheil schmeichelnde gang und gäbe Ausspruch: „der Maler

3. Zeitr. muß malen können!" hat gar Manchen verleitet, sich nicht ernstlich um das zu bemühen, was gemalt werden soll. So lange nun der Stoff dem Maler so zu sagen sich von selbst darbietet, wie im Bildniß, wird er bei einiger Auffassungsgabe und Geschmack Vortreffliches leisten können; wo er aber auf Phantasie, Darstellungsvermögen und Formensinn verwiesen ist, werden die Lücken der Grundbildung fühlbar sein.

Gustav Richter. Gustav Richter gebietet über ein schönes Talent; Bildnisse malt er mit größter Meisterschaft; in seinen historischen Bildern aber haben wir eine neue, veränderte Auflage der alten akademischen Manier, mit wie großem Rechte auch das Machwerk daran bewundert wird. Auf seiner „Erweckung von Jairi Töchterlein" sind die beiden sich vorbeugenden Köpfe der Aeltern Perlen der Malerei; die beiden Apostel hinter Christus sind ganz gewöhnliche, gestellte Modellfiguren, deren Affekt seine theatralische Höhe in der Gestalt Christi erreicht. Aber in der von einem schmalen Streiflicht getroffenen, sonst ganz im Helldunkel gehaltenen Erwachenden spricht sich das — vielleicht poetisch gemeinte — Motiv aus, das sich im kunstreichen Gegensatz von Licht und Schatten beschließt, und vor welchem freilich die biblische Erzählung als solche durchaus Nebensache ist.

Oscar Begas. Auf einem davon verschiedenen Wege, allerdings auch mit geringern Kräften, strebt Oscar Begas nach Vollendung. Er aber verbindet mit der Anstrengung, den äußerlichen Anforderungen dramatischer Darstellung zu genügen, eine unverkennbare Wärme des Gefühls, die ungesucht und maßvoll in seine Gestalten übergeht. Inzwischen ruht auch bei ihm die Stärke im Bildniß.

Genremalerei. Die Genremalerei bewegt sich wohl nirgend in solchen Extremen, als in Berlin, wo einerseits die holländische

stille Gemüthlichkeit mit der Lust des Fleißes, anderseits französischer Ungestüm mit breit geführtem Pinsel um die Palme ringen. Ed. Meyerheim aus Danzig, geb. 1808, steht nicht allein in seinem Heimathland als ein Künstler einzig in seiner Art da. Obwohl er sich nur auf die Kreise des Kleinlebens beschränkt, ist er doch unerschöpflich im Stoff für seine Darstellungen. Die Freuden der Kinder und Armen, die Beziehungen zwischen Kindern, Aeltern und Großältern, die Lust an der Natur, das unschuldige Frohsein und das heitere Gutsein überhaupt beschäftigen seine Phantasie und seine Kunst. Anmuth, Geschmack, Fleiß und Schönheitsinn bilden in Verbindung mit seiner tiefsinnigen Gemüthlichkeit und der Wärme und Wahrheit seiner Empfindung den Grundcharakter seines künstlerischen Wesens, das demgemäß auch nur in der liebevollsten Ausführung Befriedigung findet. Da ist — um von Hunderten der lieblichsten Bilder nur an ein Paar zu erinnern — der „Kirchgang der Großmutter", der die Enkelin die Hand reicht zum Ersteigen der kleinen Kirchhofstufe, und der der Großvater gebückt und auf den Stock gestützt langsam folgt, ein Bild, in welchem Erdennoth und Lebensmühsal, durch Heiterkeit und frommen Sinn getragen, durch Liebe selbst zur Quelle der Freude gemacht werden; oder wo uns der Künstler die Lust einer jungen Mutter an ihrem ersten Kinde zeigt, das sie aus dem Bad auf's Kissen gelegt, und das, wie das Wohlbehagen selbst, die vollen runden Glieder in die Daunen drückt und die Mutter anlächelt.

3. Zeitr.

E. Meyerheim.

Daneben hat sich Herm. Kretzschmer aus Anclam, geb. 1812, ein Schüler Wach's, durch Bilder sehr entgegengesetzter Art einen großen Ruf erworben. Starke Bewegung, sei es der Menschen, Thiere oder der Sandwolken der Wüste,

Herm. Kretzschmer.

3. Zeitr. sprechen ihn mehr an, als Seelen- und Hausfrieden, und so ist auch seine Art zu zeichnen und zu malen ziemlich stürmisch. Ich nenne als Beispiel „des Pagen Seydlitz erste Lustfahrt mit dem Markgrafen von Schwedt", welche mit den wildgehetzten, den schmalen, zwischen Abgründen hinabgeführten, steinigten Bergweg herunterjagenden Pferden und der fast nur noch schwebenden Kalesche auf den Beschauer — geschweige denn auf die Lustfahrenden selbst — einen halsbrechenden Eindruck macht; ein Bild, das mit einer Keckheit und Leichtigkeit auf die Leinwand geworfen ist, als habe die Hand des Künstlers mit dem stürmischen Laufe der Rosse Schritt halten wollen.

Th. Hosemann. Theodor Hosemann aus Brandenburg, geb. 1807, hat Witz und Laune in seinen Bildern; er ist scharf und sicher in seiner Beobachtung des Lebens, vorzüglich der untern Volksclassen und ihrer Belustigungen, so wie ihrer Arbeit und ihrer Ruhestunden. So schildert er Berliner Arbeiter auf der Kegelbahn, beim Tanz, beim Trunk, wobei er denn gelegentlich, wie weiland Meister Teniers, von der Bahn der Grazien etwas abseits geht.

Landschaft. Unter den Landschaftsmalern, deren Zahl in der neuesten Zeit in's Unglaubliche gestiegen ist, glänzt vor Allen

E. Hildebrandt. E. Hildebrandt durch seine in französischer Manier mit bewundernswürdiger Virtuosität ausgeführten Landschaften. Seine niederländischen Meeresküsten, Winterbilder ꝛc. sind so von Licht durchzogen, daß man in den klaren, hellen Tag oder Abend zu sehen glaubt; so wahr in der Färbung, daß kein Spiegel die Natur treuer wiedergibt; dazu breit und sicher, keck und frei gemalt, als seien die Pinsel mit den Farben zum Tanz geflogen, und doch ohne Prätension, mehr mit der Lust des Schaffens, als mit der Absicht auf Bewunderung. Hilde-

brandt hat seine Naturstudien fast überall auf dem weiten Erdkreis gemacht und stellt mit Vorliebe auffallende Luft- und Lichteffekte dar. F. Bellermann aus Berlin holt den Stoff zu seinen Bildern auch am liebsten aus fernen Weltgegenden, namentlich aus Südamerika. Durch sorgfältige Behandlung des Details zeichnet sich Gräs aus, Pape geht darauf aus, für die Schönheiten der heimischen Landschaft zu interessiren.

3. Zeitr.

F. Bellermann.

Bildnerei.

Bildnerei.

Werfen wir noch einen flüchtigen Rückblick auf die Leistungen der Malerei in Berlin, so können wir uns nicht verhehlen, daß sie mit Ausnahme dessen, was Cornelius und Kaulbach dahin gebracht, einen recht befriedigenden oder gar erhebenden Eindruck nicht machen. Ganz anders ist dies bei der Bildnerei. Hier wollte es das Glück, daß ein Meister mit überwiegendem Talent an der Spitze stand, daß der Werth seiner Kunst für das öffentliche Leben erkannt wurde, und daß seine Aufgaben aus dem Herzen des Volks, aus der Stimmung der Zeit genommen waren.

Christian Rauch, geb. 1777 zu Arolsen im Fürstenthum Waldeck, gest. 3. Decbr. 1857 zu Dresden, hat das hohe Verdienst, uns eine, der Gegenwart vollkommen angehörige, dem Gehalt und der Form nach vaterländische Kunst gegeben zu haben, ohne ihr übrigens die freie Bewegung nach allen Seiten, namentlich nach der Annäherung an die Antike zu hemmen. Nachdem er in Arolsen und später in Cassel nothdürftigen Unterricht in der Bildhauerei genossen, kam er (in Erbschafts-Angelegenheiten) 1797 nach Berlin, und trat — durch die Umstände gezwungen — in untergeordnete Hof-

Chr. Rauch.

3. Zeit- dienste, besuchte aber doch die Werkstatt G. Schadow's. 1804 ging er, unterstützt vom Grafen Sandrecky, nach Frankreich und nach Rom, wo er am preuß. Minister W. v. Humboldt eine Stütze, an Canova und Thorwaldsen fördernde Freunde fand. Auf des Letztern Empfehlung ward ihm (wie früher, Band IV. berichtet ist) das **Denkmal der Königin Luise** für das Mausoleum in Charlottenburg übertragen, das er 1813 in Rom ausgeführt. Seinen Ruhm hatte er mit diesem Werke begründet, zugleich aber auch das Herz des Königs wie des Volks für die allgeliebte, fast vergötterte Königin vollkommen befriedigt. Da öffneten ihm die Zeitereignisse die glorreiche Laufbahn, auf welcher er die allgemeinste Verehrung und ausgedehnteste Wirksamkeit fand. Im Befreiungskriege hatte Preußen seine Helden erkannt; nun galt es, ihr Gedächtniß zu ehren, vor Allen derer, die als Opfer gefallen oder als Retter in der äußersten Gefahr gehandelt: Rauch erhielt 1815 den Auftrag, die Standbilder der Generale **Bülow v. Dennewitz** und **v. Scharnhorst** in Carrara-Marmor auszuführen und neben der neuerbauten Hauptwache in Berlin aufzustellen. Rauch wußte nicht nur die überlegende Besonnenheit Scharnhorst's, wie die scharfe Entschlossenheit Bülow's in sprechenden, aber maßvollen Zügen zu schildern, sondern er löste zugleich die schwierigere Aufgabe, die militärische Uniform mit den Gesetzen der Plastik zu versöhnen, auf geistvolle, durchaus genügende Weise. Diesen beiden Feldherrnstatuen folgten unmittelbar zwei andere, welche 1820—1826 in Erz gegossen wurden. Beide stellen den **Feldmarschall Blücher** vor, die eine, in Breslau aufgestellte, den Führer zu Kampf und Sieg, den „Marschall Vorwärts", die andre, die ihre Stelle den Obengenannten gegenüber erhielt, den Sieger nach dem Kampf, stehend auf

Denkmal d. König Luise.

Bülow. Scharnhorst.

Blücher.

der eroberten Haubitze und mit gezogenem Säbel nach etwa noch übrigen Feinden sich umsehend. — Gleichzeitig fertigte er mehre kleinere (für Eisenguß bestimmte) Statuen für das dem Befreiungskrieg gewidmete *Denkmal auf dem Kreuzberg* bei Berlin.

3. Zeitr.

Stat. f. d. Denkmal auf dem Kreuzb.

An diese kriegerischen Denkmale reihte sich — der vielen inzwischen ausgeführten Büsten nicht zu gedenken — das Monument eines Wohlthäters im Frieden, des *Waisenvaters Franke* in Halle, dem ein Knabe und ein Mädchen dankend zur Seite stehen. Rauch's besondre Gabe, die Wirklichkeit mit den idealen Forderungen der Kunst zu versöhnen, befähigte ihn ganz besonders zu Bildnissen nach dem Leben. Frei von jener kleinlichen Nachahmung aller Zufälligkeiten der Natur, ist er doch ebenso fern von der glatten und leeren Idealisierung, bei der das Leben erst zu supplieren ist, und indem er wo möglich den Charakter des Menschen, ihn also in seiner Allgemeinheit faßt, ist er auch nicht dem Moment, der Lage und Stimmung seines Gegenstandes unterworfen.

Franke.

Eine sehr schwierige Aufgabe ward ihm 1826 mit dem *Denkmal des* (1825 verst.) *Königs Maximilian I. von Bayern*, der, im Krönungs-Ornat auf seinem Throne sitzend, in kolossaler Größe dargestellt werden mußte. Es war nicht leicht, in diese große Erzmasse eine Mannichfaltigkeit der Bewegung, eine lebendige Profilierung zu bringen; und doch ist es ihm gelungen; und noch mehr: trotz des ungewöhnlichen Aeußern fand das Volk seinen geliebten König wieder, und das Denkmal wirkt noch immer mit der gleichen erwärmenden Kraft auf das nachfolgende Geschlecht. Dabei aber tritt ein eigenthümlicher Zug in Rauch's Künstlercharakter, der schon in frühern Werken angedeutet war, mit Entschiedenheit hervor. Man mag ihn nun als einen Mangel

Denkmal K. Maximilians I. von Bayern.

3. Zeitr. an Styl im Allgemeinen, oder an architektonischem Sinn insbesondere bezeichnen, man mag ihn aus Gedankenfülle, oder aus einer Vorliebe für altdeutsche Kunst im Gegensatz gegen die altgriechische herleiten; immer ist das Ergebniß: daß wir — nicht an der einzelnen Figur, sondern — am Monument im Ganzen die wohlthuende Ruhe vermissen, die wir namentlich von der Plastik erwarten. Am Piedestal der Königsstatue sind neben einander angebracht: Trophäen in Flachrelief, einzelne Scenen aus dem Leben des Königs in Hochrelief, und zwei Statuen (Bavaria, und Oeffentliche Wohlfahrt), alle von weit aus einander liegenden Maßverhältnissen, die Statuen wenig über halbe Lebensgröße; gleich daneben aber an den vier Ecken Löwen in kolossalen Maßen. Wird aber dadurch schon das Auge beunruhigt, so wird es zugleich die Phantasie; denn die Löwen sitzen nicht frei an den Ecken, sind auch weder als Relief, noch als Hochrelief gedacht, sondern haben sich mit einem kleinen Theil ihres Hintertheils in den Würfel des Postaments gedrückt, so daß man sich der Vorstellung kaum erwehren kann, die geringste Bewegung eines dieser Thiere müßte das Denkmal zum Fall bringen. Die erwähnten Hochreliefs am Postamente beziehen sich auf die Wirksamkeit des Königs. An der Südseite sind Stärke, Gerechtigkeit, Weisheit und Wohlfahrt durch Herakles, Dike, Athene und Demeter, sowie das Gedeihen des Landbaues durch ackernde und Obstbäume pflegende Bauern ausgedrückt. Auf der Ostseite ist der König abgebildet, wie er der vor ihm knieenden Bavaria die Verfassungsurkunde gibt, wobei die Repräsentanten des Lehr-, Wehr- und Nährstandes gegenwärtig sind. Auf der Südseite sieht man zuerst den Genius der Humanität die beiden christlichen Confessionen, durch einen katholischen Bischof und einen protestantischen Geist-

lichen vertreten, versöhnen; daneben die unter dem verstorbenen König bereits begonnene künstlerische Thätigkeit durch drei Künstler bezeichnet. Auf der Abendseite sind des Königs Lieblingsbeschäftigungen, die Naturwissenschaften, allegorisch vorgestellt.

3. Zeitr.

Bevor dieß Werk vollendet (1835), hatte Rauch auch die Statue Albr. Dürer's ausgeführt, für welche er den Auftrag 1828 übernommen, und die in Nürnberg in Erz gegossen und aufgestellt ist.

Albrecht Dürer.

Für den Dom zu Posen fertigte Rauch auf Kosten des Grafen Ed. Raczynski die Statuen der beiden polnischen Glaubenshelden, des Herzogs Mieczyslaus und seines Sohnes, des Königs Boleslaus, in mittelalterlichem Waffenschmuck, 1839; und kurz zuvor ein kleines, vielfach wiederholtes, statuarisches Bild der „Jungfer Lorenz von Tangermünde", die auf dem Rücken eines Hirsches aus drohender Lebensgefahr getragen wird.

Herz. Mieczyslaus und Kön. Boleslaus.

Jungfer Lorenz.

Hatte Rauch mit diesen Arbeiten sich in etwas der Romantik genähert, so sollte er nun von dem königlichen Schutzherrn der Kunst in Bayern zur antiken Darstellweise hinüber geführt werden. Er übernahm die Composition der Giebelgruppe für die Südseite der Walhalla bei Regensburg: Germania, welcher von den deutschen Volksstämmen die wiedereroberten Festungen zugeführt werden. Die Plastik hat für den Ausdruck eines solchen Gedankens nur allegorische und ideale Gestalten: die deutschen Stämme sind durch männliche Krieger in antiker Kunstform, die Festungen durch weibliche Gestalten mit Mauerkronen vorgestellt. (Die Ausführung nach Rauch's Entwurf übernahm Schwanthaler.) Für das Innere aber der Walhalla fertigte Rauch eine Folge

Giebelgr. f. d. Südseite der Walhalla.

3. Zeitr. Victorien.

von 6 „Victorien“, in denen er die verschiedenen Arten des Sieges ausdrücken wollte, den leicht, gleichsam im Spiel errungenen und den schon aus der Ferne gewonnenen Sieg, den mit schweren Opfern erkauften, und den das Vaterland rettenden Sieg, den mit besonnener Ruhe erlangten und den Frieden bringenden Sieg, der sich selbst den Kranz aufsetzt. Wie der Gedanke des Alterthums durch moderne Anschauungen umgewandelt und doch noch antik ist, so hat Rauch auch für die Form eine Vereinigung von antik und modern gefunden, bei welcher jeder Schein der bestimmten Nachahmung verschwindet; freilich aber auch zugleich die Ueberlegung so zu sagen jeder Linie den Eindruck der Unmittelbarkeit bei aller unverkennbaren Fülle der Schönheit schwächt.

Bald aber sollte Rauch seinem eigentlichen Berufe wieder zurückgegeben werden. Das so oft schon in Aussicht gestellte Denkmal von Preußens großem König, und somit von Preußens Größe, ward jetzt beschlossen, und König Friedrich Wilhelm III. konnte es noch an Rauch übertragen und die Grundsteinlegung am 31. Mai 1840 wenige Tage vor seinem Tode anordnen. 1845 war das Gypsmodell vollendet, 1851 wurde das in Erz gegossene, im Ganzen 42 F. hohe, Denkmal Friedrichs des Großen vor dem Eingang zu den Linden in Berlin aufgestellt. Es war vorauszusehen, daß Rauch alle seine künstlerischen Kräfte an dieses Werk setzen würde, und er hat es mit Liebe, mit Begeisterung und mit Glück gethan: er hat Berlin und dem Preußischen Staat damit ein laut redendes Gedächtniß des Fürsten und der Zeit errichtet, welche die Ziele europäischer Bedeutsamkeit festgestellt. Denn das ist der Grundgedanke Rauch's, der uns sogleich entgegentritt, daß er mit dem König zugleich seine Zeit uns vor Augen bringen wollte. Darum sehen wir den Haupt-

Denkmal Friedr. d. Gr.

3. Zeitr.

würfel des Postaments von mannichfachen Gruppen umgeben; darüber Scenen und Deutungen seines Lebens; und endlich über allen oben den König hoch zu Roß. Scharfblickend, mit halberhobenem Kopf, reitet er frischen Trabes dem Morgenwind entgegen, daß Schweif und Mähne des Rosses fliegen. Daß Rauch nicht vor der Uniform zurückbeben würde, verstand sich bei ihm und dem „alten Fritz" von selbst. Wie er im Andenken des Volkes steht, muß er auf seinem Ruhmesdenkmal ihm erscheinen, und selbst den Dreieck auf dem Kopf kann er nicht entbehren. Nur den Krönungsmantel hat der Künstler als königliche Auszeichnung und um der plastischen Wirkung willen hinzugefügt. In der Gesammtauffassung aber erkennen wir den Herrn der vollbrachten That, den Herrscher des durch ihn erweiterten Staates, den Stolz und die Bewunderung seiner Zeit. — Die obere, kleinere Abtheilung des Sockels enthält Darstellungen, die sich auf das Leben des Königs beziehen. An den vier abgestumpften Ecken sitzen die allegorischen Figuren der Gerechtigkeit, Stärke, Mäßigung und Klugheit. An den Langseiten des Sockels folgen sich: die Geburt (?) Friedrich's, sein erster Unterricht in der Wissenschaft, und in der Kriegskunst; auf der andern: Friedrich bei den schlesischen Webern, beim Flötenspiel, und als Erbauer von Sanssouci. Auf der vordern Schmalseite sehen wir ihn auf einem Kanonenlauf sitzend und Schlachtenplane in den Sand zeichnend; auf der entgegengesetzten seine Apotheose, wie er lorbeerbekränzt von einem Adler emporgetragen wird.

Bei diesen Reliefs ist Rauch durch sein Bestreben einer poetischen Auffassung der Wirklichkeit an eine Klippe gerathen, vor welcher ein geläuterter Geschmack bewahren sollte. Wenn Klio dem königlichen Prinzen von Preußen Unterricht

 ertheilt, Pallas neben die Kanonen sich stellt, oder einem schlesischen Weber das Weberschiffchen reicht, oder die Musen in Sanssouci einkehren u. dgl. m., so ist das eine Rechnung mit verschiedenartigen Größen: Verwirrung ist unvermeidlich, und eine Summe kann nicht gezogen, eine Wirkung auf Sinne und Verstand nicht gewonnen werden. — Am Hauptwürfel des Postamentes treten an den vier Ecken Sockel hervor, auf welchen lebensgroße Reiterstatuen stehen von: Prinz Heinrich, Bruder des Königs, Ferdinand, Herzog von Braunschweig, die Generale Zieten und Seidlitz. Unter den Pferden liegen Waffen. Zwischen je zwei Reiterstatuen gruppieren sich in ganz runden, halbrunden und flachen Figuren die Zeit- und Kampfgenossen des großen Königs: erst Prinz August Wilhelm von Preußen mit v. Prittwitz und v. Lestwitz, v. d. Heyde, Dietrich v. Hülsen, Keith und Markgraf Carl von Brandenburg; dann Graf Geßler, Leopold Max von Dessau, v. Wedell, v. Wartenberg, v. d. Goltz, Schwerin und der „alte Dessauer"; weiter v. Kleist, v. Dieskau, v. Winterfeldt, Tauenzien, v. Belling und Kronprinz Friedrich Wilhelm II. An der Rückseite stehen die Männer des Friedens: Lessing und Kant, Graun, Graf v. Carmer, v. Schlabberndorf und Fink v. Finkenstein. — Der unterste Sockel enthält die Inschriften-Tafeln. Die ganze, reiche Composition gleicht einer Aufforderung zum Studium der Geschichte, ist eine sprechende Gedenkschrift der Großthaten preußischer Männer, an welcher man nicht gedanken- oder theilnahmlos vorüber gehen kann. Aber sie ist es auf Kosten des künstlerischen Gesammteindrucks, der den Boden unter dem gefeierten Helden fest und ruhig verlangt, während hier durch die vielen halb- und ganz frei stehenden Gestalten gerade an der bedeutungsvollsten Stelle die plastische Einfachheit gebrochen, und durch die

mit dem Würfel zusammenhängenden Reiterstatuen (wie durch die Löwen am Münchner Monument) die architektonische Sicherheit (vor der Phantasie) gefährdet erscheint. Hat man sich aber über diese Einwendungen der Kritik hinweggesetzt und betrachtet das Werk in seinen einzelnen Theilen, so wird man nicht müde in Bewunderung der Charakteristik jeder Gestalt, der vollendeten Durchführung der Arbeit, sowie der Mannichfaltigkeit der Darstellung, der Andeutungen und geschichtlichen Beziehungen.

3. Zeitr.

Gleichzeitig war Rauch mit einem Denkmal für die 25jährige Friedensdauer beschäftigt, welches — in einer hohen Säule mit der Siegesgöttin, von Kämpfergruppen umgeben — auf dem Belle-Alliance-Platz in Berlin aufgestellt werden sollte. Aber nach Vollendung des Friedrichs-Denkmals traten ihm wieder Aufgaben nahe, die an den Beginn seiner Künstlerlaufbahn erinnern: Für das Mausoleum in Hannover hatte er zu dem früher von ihm gefertigten Grabmal der Königin, der Schwester der Königin Luise, nun auch das des Königs Ernst zu fügen; für das Mausoleum in Charlottenburg hatte er das liegende Marmorbild des Königs Friedrich Wilhelm III., und neben die Statue Blücher's die seiner großen Kriegsgefährten, York v. Wartenburg und Gneisenau, zu stellen, Arbeiten, mit denen er zum Theil schon 1846 beschäftigt war. 1856 wurden die ehernen Standbilder der Feldherrn aufgestellt, York's, als des Denkers des Befreiungs-Kriegsplans; Gneisenau's, als des Denkers der Befreiungs-Schlachten. In seine Grabdenkmale wußte Rauch den Auferstehungsglauben auf eine Weise zu legen, die den betreffenden Statuen alle Härte des Todes nimmt, und die Entschlafenen als Schlafende darstellt, die ihrem Erwachen entgegen träumen.

Denkmal 25jährig. Friedensdauer.

Mausoleum in Hannover,

in Charlottenburg.

Statuen York's u. Gneisenau's.

3. Zeitr. Christlich religiöse Stoffe zu bearbeiten, hatte bis dahin Rauch sich nicht zur besondern Aufgabe gemacht. Aber im J. 1851 veranlaßte ihn ein Wunsch seines Königs, auch dieses Feld zu betreten. Er entwarf eine Gruppe, „Moses im Gebet wider die Amalekiter", unterstützt von Hur und Aaron (II. B. Mose, 17), um sie in colossaler Größe in Marmor auszuführen. Aber der Tod hat dem edlen Meister die Hände zur Ruhe gelegt, ehe er sie zur Ausführung dieses Gebets erheben konnte.

Moses i Gebet.

In die letzten Jahre seines Wirkens fällt auch der Entwurf eines Denkmals, in welchem Goethe und Schiller zu einer Gruppe vereinigt sind, in welcher der Letztere durch Goethe der Welt gleichsam vorgestellt wird. Schwerlich wird man das Verhältniß Beider zu einander darin entsprechend ausgedrückt finden; aber mehr noch muß es überraschen, den Künstler, der das Recht der Wirklichkeit selbst bei den Militairuniformen siegreich und geschmackvoll vertreten, die größten Dichter des deutschen Volks und der Neuzeit in die Tunica und Toga römischer Prätoren hüllen zu sehen.

Goethe- und Schiller-Gruppe.

Es ist nicht die Absicht dieses Buchs, alle Arbeiten zu verzeichnen, die aus der Werkstatt des unermüdlichen Künstlers hervorgegangen, selbst der Ehrenstatuen von Kaiser Alexander von Rußland, von Großherzog Paul Friedrich von Mecklenburg, von dem Landwirthschaftslehrer Thär, von Luther ꝛc. kann nicht besondere Erwähnung geschehen; dagegen darf nicht mit Stillschweigen übergangen werden, daß wir der genialen Hand Rauch's eine Anzahl Büsten der ersten Männer unserer Zeit verdanken, die durch die Art der Auffassung und Ausführung einen Rang unter den ersten Meisterwerken aller Zeiten einnehmen. Vor allen ist die Büste Goethe's zu nennen, an welche sich auch

Büsten.

Goethe.

seine nach dem Leben modellierte Statuette im Hauskleid reiht, durch welche beide Bilder uns sowohl der Dichter in seiner idealen Größe, als in seiner unmittelbaren Erscheinung vergegenwärtigt bleibt. Zu Bildnissen dieser Art gehören noch außer den Feldherrnbüsten diejenigen von Schleiermacher, Thorwaldsen, Humboldt u. a. m.*)

3. Zeitr.

Schöpferischen Formensinn, wie Thorwaldsen, hatte Rauch nicht, auch nicht die gleiche Sicherheit für die harmonische Schönheit der Bewegung. Abhängig von dem Studium der Natur, war er diesem auch mit der seltensten Ausdauer und Gewissenhaftigkeit ergeben. Gleicherweise waren bei ihm Ueberlegung und Gedankencombination mächtiger als die Eingebungen der Phantasie. Wenn aber diese Eigenschaften seinen antiker Form sich nähernden Arbeiten einen Anschein von Schwäche, fast von modernem Naturalismus geben, so stärken sie um so mehr seine Kräfte, wo er an der Hand der Geschichte der Zeuge für die Größe seiner Zeit und der nächsten Vergangenheit geworden ist. Wie hoch man aber auch seine künstlerischen Gaben schätze, man kann nicht von ihm sprechen, ohne seine humane Bildung, die Liebenswürdigkeit seines Benehmens gegen Jedermann, den Adel seines Charakters zu preisen.

Schüler.

Rauch hat eine große Anzahl Schüler in seiner Werkstatt gebildet, von denen mehre zu großem Ruhme gelangt sind und treffliche Werke geschaffen haben. Namentlich hat er für Berlin eine Bildhauer-Schule hinterlassen, deren Leistungen nicht allein den Stolz der hauptstädtischen Kunst aus-

---

*) Rauch's Werke sind in Abbildungen bei Lüderitz in Berlin mit Erläuterungen von Waagen erschienen.

3. Zeitr. machen, sondern der gesammten deutschen Kunst zu hoher Ehre gereichen. Das aber ist das Verzeichniß, welches Rauch selbst von seinen Schülern im J. 1841 aufgesetzt hat: Julius Troschel aus Berlin (j. in Rom); Franz Sanguinetti aus Carrara (j. in München); Heinrich Berges aus und in Berlin; Theodor Kalide aus Gleiwitz in Schlesien, in Berlin; A. Kiß aus Gleiwitz, in Berlin; A. Wredow aus Brandenburg, in Berlin; Meyer aus pr. Minden, gest. 1831; Alb. Wolff aus Strelitz, in Berlin; C. Steinhäuser aus Bremen, in Rom; E. Rietschel aus Pulsnitz, in Dresden; Friedr. Drake aus Pyrmont, in Berlin; Gust. Bläser aus Cöln, in Berlin; Angelica Facius aus und in Weimar. Wir werden später sehen, wie sehr fast Alle sich des Namens ihres großen Meisters würdig gezeigt haben.

Im Lagerhause zu Berlin war neben der Werkstatt Fr. Tieck. Rauch's die von Friedr. Tieck, dem Bruder des Dichters. Geboren 1776 zu Berlin, hatte er einige Zeit bei G. Schadow gearbeitet, dann aber bei David in Paris seine Ausbildung gesucht. Seine ersten größeren Arbeiten führte er im Schloß zu Weimar aus, ohne damit großen Ruhm zu ernten. Glücklicher war er in Bildnißbüsten, und so kam es, daß Kronprinz Ludwig von Bayern ihm 1810 eine Folge von Marmorbüsten berühmter Deutscher für die Walhalla auftrug. 1819 nach Berlin zurückgekehrt, nahm er einen vorragenden Antheil an der bildnerischen Ausschmückung des neuen Schauspielhauses, dem er den Apollo auf dem Greifenwagen und den Pegasus auf den Giebeln, und den Tod der Niobiden im Giebelfelde gab. Für das neue Museum modellierte er die Rossebändiger auf der Attike; und in der Vorhalle stellte er die Bildsäule Schinkel's auf. Allen seinen Arbeiten ist ein

fleißiges Studium und eine gewissenhafte Ausführung eigen, aber auch eine gewisse Mühseligkeit der Erzeugung. 3. Zeitr.

Gebrüd. Wichmann.

C. F. Wichmann, geb. 1775 zu Potsdam, gest. zu Berlin 1836, und sein jüngerer Bruder Ludw. Wilhelm arbeiteten seit 1821 in einer gemeinschaftlichen Werkstatt, wie sie auch in der Kunst eine gemeinsame Richtung verfolgten. Bis zur Zierlichkeit gesteigerte Anmuth, vollendetste Ausführung aller Formen und möglichster, aber geschmackvoller Reichthum der Anordnung stellen sich als ihre Ziele heraus. Carl Wichmann gründete seinen Ruhm durch eine Statue der Kaiserin Alexandra von Rußland, welche als das Aeußerste von Wohlgefälligkeit allgemein gepriesen wurde, und ihm namentlich am Hofe von Petersburg bedeutende Aufträge bewirkte.

L. W. Wichmann machte sich zuerst durch vortreffliche Büsten, namentlich von Theodor Körner, Hegel, Henriette Sonntag, der Fürstin v. Liegnitz rc. und seine treue und edle Auffassung, sowie durch liebevolle Ausführung bekannt und beliebt; bald aber ward er auch mit Ausführung statuarischer Arbeiten und Reliefs, vornehmlich für Kirchen beauftragt. Inzwischen dürfte seine eigentliche Künstlernatur sich am bestimmtesten in der 1840 gefertigten Statue eines Mädchens aussprechen, die zum Quell geht, Wasser zu schöpfen. Viele Akademien haben diese Figur als ein Muster des modernen Styls, als ein Vorbild für Anmuth und richtig begrenzte Zierlichkeit in ihren Sammlungen aufgestellt. (In Marmor ausgeführt für die Fürstin Talleyrand-Perigord.) In gleicher Richtung entstand unter seinen Händen die Statue einer jungen Frau mit dem Salbengefäß, die sich die Haare ordnet, in Marmor für den Kaiser Nicolaus von Rußland. 1843 fertigte er das

3. Zeitr. Modell zum Standbild Winckelmann's, um in Erzguß in Stendal aufgestellt zu werden (womit die Band IV. S. 15 gegebene Nachricht ergänzt wird), und 1847 fertigte er die Statue des großen Kunstphilosophen noch einmal für die Vorhalle des Museums in Berlin. Für die Schloßbrücke aber lieferte er jene Gruppe, in welcher Victoria einen verwundeten Krieger krönt.

Große öffentliche Arbeiten bleiben immer die würdigste Aufgabe für die Kunst, und am entschiedensten wird sie wirken, wenn sie lebendigen Erinnerungen, herrschenden Gedanken und Empfindungen zum Ausdruck dient. Darüber bestand an maßgebender Stelle in Berlin kein Zweifel, und als Schinkel die neue Schloßbrücke baute, dachte er sogleich daran, sie zu einem vaterländischen Denkmal zu machen; ein Plan, der allerdings erst unter der Regierung Friedrich Wilhelm's IV. zur Ausführung kam. Die Brücke, über welche 1814 die ruhmbekränzten Krieger heimkehrend vor das Königsschloß gezogen, sollte zum Denkmal der Befreiungskriege werden, indem auf die acht Würfel ihres Geländers acht Marmorgruppen aufgestellt würden, in denen der Verlauf des Kriegs, von der Erhebung bis zur gänzlichen Befreiung dargestellt wäre. Zum Ausdruck allgemeiner Gedanken hat unsere Kunst entweder die Allegorie, oder die Mythologie, oder historische Persönlichkeiten, welche als Symbole gelten können. Im vorliegenden Fall wäre nichts so schwierig gewesen, als das letztre, wo man neben dem König und die bereits wenige Schritte vor der Brücke verherrlichten Helden einen Stein, Hardenberg, Jahn, Arndt, Lützow 2c. hätte stellen müssen, und zur Unvollständigkeit des Gedankens noch die Buntheit der Darstellung bekommen hätte. Für die Allegorie standen etwa Borussia und Germania, Silesia und Rhe-

Schloßbrücke.

nus, etwa auch Russia, Austria, Francia nebst Krieg und 3. Beitr.
Frieden zu Gebote: es konnte schöne Gestalten und Gruppen geben, denen indeß schwerlich Lebenswärme einzuhauchen gewesen sein würde. So blieben nur Minerva, Bellona und Victoria zur Vermittelung. Am Friedrichs-Denkmal haben wir den Uebelstand bemerkt, der aus der Verbindung antiker und moderner Figuren fließt. Ihn zu vermeiden, hat man, anstatt einen Studenten oder Landwehrmann neben die Pallas zu stellen, und einen Husar oder Uhlan von der Nike bekränzen zu lassen, den Menschen genommen, wie ihn Gott geschaffen hat, und damit jedenfalls eine harmonische Darstellweise gewonnen. Daß sie nicht volksmäßig, nicht allgemein verständlich ist, bleibt der Aufgabe gegenüber immer zu beklagen; wäre aber überwunden worden, wenn die Künstler vermieden hätten, durch unnöthige Nuditäten die Prüderie der Vornehmen und Frommen und die Ungezogenheit des Berliner Pöbels herauszufordern.

In der Richtung von dem Opernplatz nach dem Lustgarten stehen folgende acht Gruppen, rechts: Nike erzählt dem Knaben die Geschichte der Helden, von Emil Wolff; Pallas unterrichtet den Jüngling im Lanzenwurf, von Schievelbein; Pallas reicht dem Kämpfer die Waffen, von Möller; Nike krönt den Sieger, von Drake; links: Nike richtet den Verwundeten auf, von Wichmann; Pallas führt den Krieger in den Kampf, von Albert Wolff; Pallas hilft dem Krieger kämpfen, von Bläser; und Nike führt den Gefallnen in den Olymp, von Wredow. Abgesehen von der zu persönlichen Bedeutung der Schlußgruppe, an deren Statt unzweifelhaft Nike gefordert war, die dem Sieger den Oelzweig des Friedens gibt, ist der Gedankengang der Geschichte entsprechend und sprechend; mit der Ausführung aber der 8 F.

3. Zeitr. hohen Marmorfiguren hat die Berliner Bildhauer-Schule sich die ehrenvollste Anerkennung erworben.

Von Emil Wolff war früher (Bd. IV. S. 244) die Rede; auch komme ich im Artikel „Rom" noch einmal auf ihn zu sprechen. Schievelbein ist ein Schüler Wichmann's, und entfaltet in der bezeichneten Gruppe große künstlerische Kräfte: Klarheit und Maß der Darstellung, Wirksamkeit in Gegensätzen von Ruhe und Bewegung, Verständniß des Körpers, Sinn für schöne Drappierung. Möller hat seine Aufgabe etwas pathetisch gefaßt. Drake's Sieger steht da in voller, unerschöpfter Manneskraft, gekrönt von der heranschwebenden Nike, aber — obschon er das Schwert in die Scheide steckt, zu neuem Kampfe bereit; Wichmann's Gruppe hat eine etwas zu individuelle, moderne Färbung, um den Beschauer in der Stimmung und Anschauung des allgemeinen Gedankens zu halten. Hatte der Unterricht in den Waffen an das Aufgebot des Landsturms, die Schwertverleihung an die Weihe der Freiwilligen erinnert, so sollte Alb. Wolff mit seiner Gruppe an den Ausmarsch der Heere mahnen. Kampfbereit, mit halb aus der Scheide gerissenem Schwert, schreitet der junge, kräftige Streiter vorwärts, unbekümmert selbst um den Sieg, den ihm Pallas von fern zeigt. Von großer Wirkung ist die Gruppe von Bläser, da hier Athene und der Kämpfer in feuriger Bewegung dasselbe Ziel verfolgen; während Wredow sich in zu viele Bedenken verloren zu haben scheint, um Sinne und Gemüth sogleich zu fesseln. Es reiht sich hieran ein anderes Denkmal des nationalen Ruhmes in Berlin, das — auf dem Belle-Alliance-Platz aufgestellt, an den Sieg der Alliierten von 1814 über Napoleon erinnert. Es sind vier Marmorgruppen am Fuße der

Friedenssäule. bereits erwähnten Friedenssäule, in welchen die an der

Entscheidungsschlacht theilnehmenden Volksstämme zu charak- 3. Zeitr.
terisieren waren: Nassau und die Niederlande, England, Braunschweig mit Hannover und Preußen. Die Ausführung wie die Erfindung ist das Werk von Aug. Fischer aus Berlin. Auch er konnte sich, wo es keine Persönlichkeiten zu bezeichnen galt, nur der allgemeinen, der Antike entlehnten Ausdruckweise bedienen; aber er hat es mit Geist, Eigenthümlichkeit und Lebensfrische gethan. Mit großer Geschicklichkeit hat er den charakterisierenden Wappenthieren Lebensathem eingehaucht und sie am Kampfe Theil nehmen lassen: der niederländische Löwe liegt sprungbereit am Boden, wo ein bärtiger Mann, von einem jungen Bogenschützen begleitet, den Kampf beginnt; der englische Leopard hilft einem Krieger in nordisch-antiker Waffentracht mit der Streitart seinen gefallenen Kampfbruder vertheidigen; das braunschweigische Roß steht neben einer Kämpfergruppe, denen die Gefahr der Ermattung droht; aber der preußische Adler stürmt mit seinen frischen und muthigen Streitern den Sinkenden zu Hülfe. Es ist ein Werk, an welchem dichterische und vaterländische Begeisterung mit künstlerischer Mäßigung, tiefes Studium und lebendige Phantasie den gleichen Antheil haben.

A. Fischer.

Friedrich Drake aus Pyrmont, geb. 1805, hat sein schönes Talent an vielen öffentlichen Arbeiten bewährt. Schon vor der erwähnten Brückengruppe hat er die Marmor-Statue des Königs Fr. Wilhelm III. gemeißelt, welche die Stadt Berlin dem verehrten Fürsten im Thiergarten errichtet hat, und mit dieser Statue das Herz des Volkes gewonnen. Denn es ist ihm gelungen, den Monarchen so schlicht und natürlich hinzustellen, wie man ihn, wenn er durch die Thiergartenpfade ging, zu sehen gewohnt

Fr. Drake.

3. Zeitr. war. Das runde Fußgestell aber der Statue umgab er mit einem Kranz glücklicher Menschen, die sich des Lebens und der schönen Natur freuen. Ist schon die Wahl des Gegenstandes für dieses Hochrelief sinnvoll, so ist die Darstellung reich an reizenden Motiven. Da sitzen ein Jüngling und ein Mädchen zusammen am Quell in erster Liebesregung, ein jüngerer Knabe jagt nach einem Eichhörnchen, ein Mädchen sammelt Blumen auf der Wiese; andere Kinder erfreuen sich am heranschwimmenden Schwan, werden aber von der sorglichen Mutter gewarnt; wieder andere ergötzen sich an einem entdeckten Finkennest; aber am Schluß steht ein Greis, der mit den Kindern zugleich die Erquickung des „Thiergartens" genießt. — Von gleich wahrhaftiger und energischer Auffassung sind die Statuen von seinem Meister Rauch, und von Schinkel, welche Drake für die Vorhalle des Museums gefertigt. Mit diesen ist er treu dem Vorbild gefolgt, und hat es wohl verstanden, den höhern Anforderungen der Kunst, des reinen und schönen Styls, und der Uebereinstimmung mit dem Leben zu genügen. Weniger glücklich war er in der Erz-Statue Johann Friedrichs des Großmüthigen (in Jena), deren schwer herabfallender Mantel die Gestalt, und die ohnehin steife Haltung so deckt, daß an keine Silhouette zu denken ist. — Die Stadt Stettin erhielt von Drake die kolossale Marmorstatue des Königs Friedrich Wilhelm III.; die Welt aber verdankt ihm die Statuetten der Brüder Wilhelm und Alexander v. Humboldt.

A. Kiß. Aug. Kiß aus Pleß in Schlesien, geb. 1806, begründete seinen Ruf mit der Gruppe einer gegen einen Tiger kämpfenden Amazone, der ihr Pferd von vornen angefallen. Die Composition gefiel in Berlin so allgemein, daß man für ihre Ausführung zum Behuf öffentlicher Aufstellung eine Sub-

3. Zeitr.

scription eröffnete, in Folge welcher sie nun in Erz gegossen vor dem Museum steht. Die Amazone, mit nichts bekleidet, als mit einem um die Lenden gebundenen Tuch, sitzt auf dem Roß, das linke Bein gestreckt, das rechte angezogen, als ob sie im Begriff wäre, abzuspringen; mit der linken Hand packt sie die Mähne, in der hocherhobenen Rechten hält sie den Spieß, gezückt gegen die Stirn des Tigers, der mit beiden Vordertatzen und dem Rachen die rechte Seite des Halses vom Pferd gepackt, mit dem linken Hinterbein in die Brust, mit dem rechten in die linke Seite des Pferdes sich eingekrallt. Der Oberkörper und noch mehr der Kopf der Amazone sind nach vorn gebogen. Das Pferd ist heftig zurückscheuend dargestellt, auf beiden linken Beinen stehend, während das rechte Hinterbein leicht, das rechte Vorderbein hoch gehoben ist, der Schweif sich bäumt, der Kopf, wie vor Schrecken erstarrt, ohne Bewegung nach irgend einer Seite ist. Es läßt sich manches gegen die Composition einwenden: es ist ein Uebelstand, daß man auf der einen Seite nur des Pferdes, auf der andern nur des Tigers Kopf sieht, so daß die Bestie von der linken Seite der Gruppe ganz formlos erscheint; daß der Schweif des Tigers mit dem Vorderbein des Pferdes die zu unplastische Form eines lateinischen D bildet; daß die Amazone die stichfeste Stirn des Tigers zum Ziel ihres Stoßes nimmt; vornehmlich daß durch das Vorstrecken des Kopfes der Arm mit dem Spieß ganz kraftlos wird, und wo möglich noch kraftloser durch die eingezogene Bewegung des Beins derselben Seite. Haben aber Composition und Darstellung ihre entschiedenen Mängel, so ist dafür die Ausführung im Einzelnen von solcher Vollendung, daß man die Bewunderung begreift, die das Werk hervorgerufen. Abgesehen von der gut gezeichneten Wuth des Tigers, ist der Kopf des Pferdes, sind seine Beine und der

3. Zeitr. Körper von unübertrefflicher Wahrheit und Schönheit. So konnte es nicht fehlen, daß man seine Kunst vielfach in Anspruch nahm. Von ihm ist die Reiterstatue Friedrichs des Großen in Breslau 1842, sind die Bildnereien an der Vorderseite der Börse zu Hamburg, S. Michael der Drachenüberwinder, als Denkmal der im badischen Feldzug gegen die Revolution gefallenen preußischen Krieger, in Carlsruhe, u. a. m. Sein umfassendstes Werk aber ist das Denkmal Friedrich Wilhelms III. für Königsberg. In glänzender Generals-Uniform, mit Achselschnüren, mit dem Königsstern, der Kette des schwarzen Adler-Ordens, dem eisernen Kreuze, den Hermelinmantel über der Uniform, das Haupt mit Lorbeer umkränzt, die Rechte in die Seite gestemmt, die Linke am Zügel — so sitzt der Monarch hoch zu Roß, das ungeduldig den Boden aufscharrt. Die Reliefs des Postamentes sind Erinnerungen an das Leben und Wirken des Königs: man sieht ihn mit der Königin Luise, im Familienkreise; dann mit Hardenberg, Stein und Scharnhorst die Befreiung des Bodens beschließen; ferner die Rüstung zum Befreiungskriege, wobei General v. York eine hervorragende Stelle einnimmt; dann die Pflege des Landbaues nach dem Kriege, endlich den Lehr-, Wehr- und Nährstand. Die Vorderseite nimmt der preußische Adler ein. Sechs allegorische Figuren von natürlicher Größe stehen an den Vorlagen des Postamentes, Glaubensstärke, Gerechtigkeit, Liebe, Weisheit, Tapferkeit und Friede. Wir sehen in diesem Werke den Künstler auf den Wegen seines Meisters, wo es gilt, mit der Kunst patriotischen Empfindungen Genüge zu thun; aber auch im Styl hält er sich, gleich Rauch, fern von antiker Darstellweise, selbst bei den Allegorien, und gewinnt damit eine leichtere Uebereinstimmung mit den Bildern aus der Neuzeit.

3. Zeitr. Bläser. A. Wolff.

Wenn Gustav Bläser aus Cöln und Alb. Wolff aus Neustrelitz auf eine frische Körperhaftigkeit und Natürlichkeit in ihren Werken vorzüglich hinarbeiten, suchen A. Wredow aus Brandenburg, F. Schievelbein von Berlin, H. Heidel u. A. die Wege eines mit der Natur befreundeten Idealismus zu verfolgen. — Als Thierbildhauer zeichnet sich Kalide, aber in viel höherm Grade Wilhelm Wolff aus.

K. Fischer.

Die bedeutenden Bildnereien für Erzguß, welche aus den Werkstätten der Berliner Künstler hervorgegangen, haben zu Anstalten Veranlassung gegeben, in denen dieser Zweig der Kunsttechnik zu großer Vollkommenheit gebracht worden; und es hat namentlich Rauch in den letzten Jahren seines thätigen Lebens der Pflege des Erzgusses ganz besondere Liebe und Aufmerksamkeit gewidmet. In genauer Verbindung damit steht die Kunst des Eiselierens, in welcher Berlin einen Meister ersten Ranges, K. Fischer, besitzt.

Baukunst.

Es war ein eignes, unglückliches Verhängniß für die Baukunst in Berlin, daß ihr genialster Vertreter mit seiner vollen Schaffenskraft in eine ihr ungünstige Zeit fiel, und daß als die Geschicke wechselten, und große Bauunternehmungen ausgeführt werden sollten, sein Leben gebrochen, er weniger, als eine Ruine war. Hätte Schinkel an Friedrich Wilhelm III. einen Kunstfreund gehabt, wie Klenze an König Ludwig; ja hätte die Baukunst nur in der Weise wie die Bildnerei der Gunst von oben sich zu erfreuen gehabt: Berlin hätte in Bezug auf sie mit den beglücktesten Städten des Alterthums wetteifern können. Es kam anders! und der Genius Schin-

3. Zeitr. kel's spricht mehr aus seinen Entwürfen, als aus seinen ausgeführten Werken.

C. F. Schinkel. Carl Friedrich Schinkel, geb. 1781 zu Neuruppin, Sohn des dortigen Superintendenten, erhielt seine Kunstbildung in Berlin, und zwar zuerst durch den Oberbaurath Dav. Gilly, dann durch dessen Sohn, den Professor und Bauinspector Friedrich Gilly, nach dessen frühzeitigem Tode (1800) er durch Uebernahme vieler seiner Arbeiten in praktische Wirksamkeit trat. Gleichzeitig war er in der Eckartsteinschen Fayancefabrik für kunstmäßige Entwürfe zu allerart Gefäßen angestellt. Auf einer 1803 nach Istrien und Italien unternommenen Reise ward er mit den Denkmalen des römischen und griechischen Alterthums bekannt, widmete sich aber — besonders in Sicilien — vorzugweis landschaftlichen Studien. Von diesen machte er nach seiner Rückkehr den ausgedehntesten Gebrauch für perspectivisch-optische Kunstwerke (Panoramen, Dioramen) und für Theaterdecorationen, die sich ebenso durch Genialität der Composition als durch überraschende Schönheit auszeichneten. Aber auch Staffeleibilder fertigte er viele in jener Zeit. Seine architektonische Wirksamkeit im Dienste des Staates begann er 1810 und stieg auf ihr im Jahr 1839 zur höchsten Stelle eines Landes-Oberbaudirectors; erkrankte aber bereits im nächstfolgenden Jahre an einem Gehirnleiden und verfiel in einen bewußtlosen Zustand, aus welchem ihn am 9. Oct. 1841 der Tod erlöste.

Im Anfang seiner künstlerischen Laufbahn war Schinkel entschiedener Romantiker, ja er streifte in einzelnen Landschaften an die phantastische Schwärmerei des „Klosterbruders." Doch behielten die gesunden Sinne stets die Oberhand. Auf der „Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung" in München

Stadtanlage. 1858 sah man von ihm u. a. den Entwurf zum Aufbau einer

neuen Stadt neben einer mittelalterlichen, und einer Dom- kirche auf hohem Fels zwischen beiden. Die Aufgabe kann nicht geistreicher, malerischer, nicht ausdrücklicher im Geiste einer hochpoetischen, aber lebensfrischen Romantik deutscher Art gedacht werden. Die Kirche im edelsten gothischen Styl des 14. Jahrhunderts nimmt den vorspringenden Gipfel des Felsens ein, welcher durch eine Brücke mit der auf dem hohen Flußufer gelegenen Neustadt verbunden ist, zu dessen Fuße aber links die Altstadt sich ausbreitet. Geistreich und glücklich sind hier neue Formen gefunden, die sich willig und harmonisch den alten anschließen, ja aus ihnen hervorgehen, und in der Kirche sind alle Schönheiten der Gothik vereinigt und mit klarem Verständniß angewendet. Es scheint zweifellos, daß auf diesem Wege eine eigenthümliche Baukunst in der Geistesrichtung der Zeit sich hätte gestalten können. Auch blieb Schinkel bei der ersten Aufgabe, die ihm nach den Befreiungskriegen wurde, bei dem „Denkmal auf dem Kreuzberge" vor dem Halleschen Thore in Berlin auf dem betretenen Wege; nur daß die in Eisenguß ausgeführte gothische Pyramide ein Stockwerk zu wenig, und darum nicht ganz entsprechende Verhältnisse hat.

3. Zeitr.

Denkmal auf dem Kreuzberg.

Bald inzwischen lenkte Schinkel, die Unsicherheit des Weges scheuend, ein, und wandte sich für den Bau der „Hauptwache" neben dem Zeughaus 1818 geradezu an die Antike, von der er die dorische Säulenordnung mit all ihren Folgerungen entlehnte, während das Hauptmotiv feste Mauern mit vorspringenden Eckthürmen, mit einer kräftigen, reichgebildeten Bekrönung, einem römischen „Castrum" anzugehören scheint. Zwischen beiden Eckthürmen liegt eine offene Halle mit zwei Reihen dorischer Säulen. Das Gebälk hat an der Stelle der Triglyphen schwebende Victorien im Hochrelief,

Hauptwache.

3. Zeitr. auch im Gesims Verzierungen, und im Giebelfeld — wenigstens beabsichtigt — ein Werk der Bildnerei.

An der Hand der Antike, aber doch freier sich bewegend, mit durchaus neuer Anlage und neuen Combinationen schuf er 1819 das Schauspielhaus und ergriff damit zugleich die schöne Gelegenheit, alle bildenden Künste zu gemeinsamer Thätigkeit zu vereinigen. Das Gebäude sollte nicht nur dramatischen Aufführungen dienen, sondern auch einen Concertsaal und die für die Theater-Einrichtung und Verwaltung nöthigen Räume enthalten. Darum ward der mittlere Theil zu bedeutender Höhe emporgeführt, und an ihn im Kreuz wurden zwei Flügel angelehnt. In der Höhe der letztern tritt an der Vorderseite des Mittelbaues, als die vorzüglichste Zierde des ganzen Werkes, eine offene Halle von 6 ionischen Säulen mit einem Giebel vor; und eine entsprechende Giebelbekrönung hat der obere Theil des Mittelbaues. Damit waren auch die Formen für die Flügel bestimmt. Sehr eigenthümlich ist die Fensterbildung, in beiden Stockwerken übereinander, einzig durch ziemlich eng nebeneinander stehende Pfeiler hervorgebracht. Giebelfelder, Spitzen und Ecken der Giebel sind mit Bildnereien bedacht, so daß das Gebäude mit einem lebendig bewegten Umriß von der Luft sich abhebt. „Die Mannichfaltigkeit in der Architektur des Ganzen, die strenge Gesetzlichkeit, die sich nach Einem Principe über alle Theile des Gebäudes hinbreitet, die Harmonie der Verhältnisse der Einzelheiten unter einander und zum Ganzen, die Freiheit, mit welcher die griechischen Formen, ohne Verlust ihrer eigenthümlichen Bedeutung und ohne Vermischung mit Fremdartigem sich zu einem Ganzen von durchaus neuer Bedeutung vereinigen, — alle diese Umstände geben dem Gebäude einen ebenso großen Reiz für den Beschauer, wie sie dasselbe als

einen vorzüglich charakteristischen Punkt in der neuern Bau- geschichte erscheinen lassen."*) 3. Zeitr.

In der gleichen Kunstrichtung entstand 1824 das Museum, dessen Vorderseite aus einer Halle von 18 kolossalen ionischen Säulen nebst den entsprechenden Wandpfeilern an beiden Seiten besteht. Hinter der Mitte ist eine Reihe von vier Säulen angebracht, über dem Kranzgesims eine Attike mit Adlern, und über jeder Ecke eine große plastische Gruppe. Eigenthümlich dabei ist die Einverleibung der Halle in den Körper des Gebäudes, während ein Porticus gewöhnlich als Vorbau erscheint; ebenso die Anlage einer Kuppel-Rotunde in der Mitte des Gebäudes, mit einer Galerie (oder Empor) im obern Stockwerk, die von 12 korinthischen Säulen getragen wird. Neben dieser Eigenthümlichkeit können wir aber auch eine Eigenheit Schinkel's nicht übersehen, die sich wahrscheinlich bei einer umfassenderen praktischen Beschäftigung verloren haben würde, das ist: das Festhalten gewisser decorativer Gedanken ohne Rücksicht auf Nothwendigkeit oder Zweckmäßigkeit. Wie bei dem Theater die große Freitreppe mit einer Art Tunnel für Wagen (so lange man die Höhle nicht wahrnimmt) nur der Schönsicht, nicht dem Zweck dient, so hat die Kuppel-Rotunde für das Museum so gut wie gar keine Bedeutung, erscheint als Verschwendung, und hindert im obern Stock die Verbindung, da man auf der sehr schmalen Galerie im Bogen zu den Gemälde-Räumen gehen muß. Freilich ist das decorative Element in Schinkel's künstlerischem Charakter vorzüglich mächtig und ihm würden wir bei günstigen äußern Verhältnissen die herrlichsten architektonischen Schöpfungen zu danken gehabt haben, wie er ja dem Gens- Museum.

*) Vgl. Franz Kugler's Charakteristik Schinkels, Berlin 1842.

3. Zeitr.

darmen-Markt in Berlin durch's Schauspielhaus, dem Lustgarten durch das Museum ein bedeutsames Aussehen gegeben, und wie es ihm möglich war, irgend eine unbedeutende märkische Gegend durch eine passende Dorfkirche zur anziehenden Landschaft umzuwandeln.

Schloß auf der Akropolis.

In reichster Fülle tritt dieser von Phantasie belebte Schönheitssinn in den Entwürfen zu Tage, welche Schinkel für das königliche Schloß auf der Akropolis zu Athen gezeichnet hatte.*) Die erhabenen Ruinen des Alterthums läßt er unberührt und umgibt sie mit zauberischen Garten-Anlagen; mächtige ionische Säulenhallen wechseln mit anmuthigen einstöckigen Wohnungen, die reizende Höfe umschließen; alles — selbst die Capelle — ist ein Ausdruck des reinsten altgriechischen Baustyls. Freilich beruht das Ganze auf dem doppelten (finanziellen und geschichtlichen) Irrthum, König Otto sei der Nachfolger des Perikles, wo nicht Alexanders des Großen und das neunzehnte Jahrhundert nach Christus der Wandnachbar des fünften vor Christus. —

Schloß Orianda.

Bei dem Schloß Orianda in der Krim,**) hat Schinkel orientalische Motive mit den griechischen zu verbinden gesucht, und gleichfalls Wunder der Schönheit und Phantasie damit auf's Papier gebracht. Aber ein wahres Feuerwerk von Ideen zur Wiederbelebung der altgriechischen Baukunst führte Schinkel in dem Entwurf zum Aufbau einer modernen Stadt vor, der auf der erwähnten Allgemeinen deutschen Kunstausstellung zu sehen war. Inzwischen hiebei sind die Kräfte sichtlich überspannt, der Plan steht in keiner Beziehung zur Gegenwart und seiner Gefühlsweise, und kommt nicht hinaus

Neue Stadt.

*) Werke der höhern Baukunst, für die Ausführung erfunden und dargestellt von Dr. C. F. Schinkel, Berlin 1848.

**) Ebendaselbst II. Abtheilung.

über Monotonie und Disharmonie. Immer wiederholt sich zu mehr als zwanzig Malen die alte Tempelform in größern oder kleinern Maßen, überall herrscht die Horizontale, und völlig verbindungslos, einem Meteor gleich, erhebt sich aus diesem Altgriechenthum eine christliche Kirche, eine Rotunde im gothischen Style! So weit war der Genius von seinen ersten romantischen Wegen abgewichen!

3. Zeitr.

Inzwischen hatte er sich doch nicht ganz von ihnen entfernt. Ums Jahr 1821 hatte er die Werderkirche in Berlin gebaut, und kurz darauf den Plan zu einer andern für den Spitalmarkt daselbst entworfen, der nicht ausgeführt worden.*) Doch schwankt er hier bereits zwischen Mittelalter und Antike und sucht von letzterer die Massenhaftigkeit und den horizontalen Abschluß so wie selbst die Gefühlsweise der Ornamentik in die Gothik überzutragen, was natürlich mißlingen mußte. Dagegen hat er mit mehr Glück die Anlagen der Basiliken für Kirchenpläne benutzt, z. B. an der Kirche zu Straupitz in der Lausitz, an fünf Kirchen in den Vorstädten Berlins.**) Mit der Nicolaikirche zu Potsdam***) hatte er einen hohen Kuppelbau beabsichtigt, erhielt aber die Genehmigung zur Ausführung nur des Unterbaues.

Werderkirche.

Andere Kirchen.

Näher seiner ursprünglichen Geschmacksrichtung kommt Schinkel in mehren Schloßbauten, so im Umbau des Schlosses Kurnik im Posenschen, das er in eine Art mittelalter-

Schloß Kurnik.

*) Sammlung architektonischer Entwürfe, enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde. Bearbeitet und herausgegeben von C. F. Schinkel, Berlin 1820—42. 28 Hefte. Heft XIII. V.

**) Ebendaselbst XV. XVI. XXII. XXIV.

***) Ebendaselbst XXII.

3. Zeitr. lich-romantisches Castell umgewandelt.*) Sehr malerisch ist das Schloß des Prinzen von Preußen auf dem Babelsberge bei Potsdam**), das eine lebendige Silhouette und eine große Mannichfaltigkeit der Ansichten darbietet. Auch das Rathhaus in Zittau ist in dieser Reihe zu nennen.***)

Bauakademie. Mit dem Gebäude der Bauakademie in Berlin macht Schinkel offenbar einen neuen Stylversuch, und bringt durch breite Fenster, flache Fensterbogen und zierliche Ornamentik (von gebrannter Erde) eine überraschend schöne Wirkung hervor, womit er uns aber an die Renaissance erinnert. †) Wiederum aber ganz der antiken Gefühlsweise entspricht der Bau

Schloßbrücke. der neuen Schloßbrücke††), die mit ihren feingezeichneten Geländern und den monumentalen Marmorgruppen auf mächtigen Sockeln eines der schönsten modern-antiken Baudenkmale der Neuzeit ist.

Nicht also auf den Wegen der Romantik, die er bald verließ, auch nicht auf durchaus neuen Bahnen suchte Schinkel für die Baukunst unserer Tage neues Leben zu gewinnen. Nur in den Gesammtanlagen eignen, vornehmlich decorativen, malerischen Eingebungen folgend, nahm er mehr und mehr die drei altgriechischen Bauformen als canonisches Gesetz für die Schönheit der Verhältnisse, Formen und der Ornamentik an. Seine Ansicht scheint gewesen zu sein, daß wie die gesammte europäische Baugeschichte von dort aus ihre reiche Entwickelung durch Römerthum und Mittelalter gefunden, gesundes Leben auch wieder nur aus der ursprünglichen Wurzel

*) Sammlung 2c. Heft XXIII.

**) Ebendaselbst Heft XXVI.

***) Ebendaselbst Heft XXVII.

†) Ebendaselbst Heft XX. XXV.

††) Ebendaselbst. Heft III.

aufkeimen könne. Ueberblickt man die Folgen seiner Lehre, so kann man sie schwerlich eines Irrthums zeihen. Denn aus Schinkel's Schule ist eine Anzahl so ausgezeichneter Architekten hervorgegangen, daß was Gründlichkeit des Studiums, so gut wie freie Bewegung des Geschmacks und der Erfindung betrifft, nur Wenige ihnen an die Seite zu stellen sein dürften. Vertheilt über die ganze Monarchie ist es nicht möglich von Allen, ja nur von Vielen Nachrichten zu erlangen; allein auf die überraschendste Weise erkennt man fast in jedem Provinzial- oder Local-Baurath in Preußen, und wär' es nur in der schönen Art zu zeichnen, den fortwirkenden guten Einfluß Schinkel's. Und daß vom Standpunkt der modern-antiken Kunst auch der Romantik gerechte Würdigung zu Theil werden konnte, haben Zwirner als Cölner Dombaumeister, Strack als der Architekt der Petrikirche, Salzenberg und viele Andere rühmlich dargethan.

3. Zeitr.

Zu den ältesten und talentvollsten Schülern Schinkel's gehört Albert Schadow aus Berlin, geb. 1792, der Erbauer der russischen Kirche zu Nicolscow bei Potsdam*), und der Schloßcapelle in Berlin mit der hohen Kuppel und dem Prachtausbau im Innern.**)

A. Schadow.

Am entschiedensten in der engern Umgrenzung Schinkelscher Vorbilder hält sich August Stüler aus Berlin, geb. 1796. Er steht da als der unmittelbare Erbe der Thätigkeit des großen Meisters. Ihm wurde der Bau des Neuen Museums übertragen, er fertigte den Entwurf zu der oben erwähnten, großartigen Schloßcapelle; mehre neue Kirchenbauten in Berlin wurden von ihm ausgeführt; die Decoration des weißen Saales im Schloß ist sein Werk; gleich

August Stüler.

*) Architekton. Album. Potsdam 1837.

**) Beschrieben in einem eigenen Werke des Künstlers.

3. Zeitr. Schinkel übt er einen großen Einfluß auf die Gewerke durch Zeichnungen von Formen und Ornamenten. Das Riesenunternehmen eines Dombaues für Berlin mit der anliegenden Friedhofs-Halle hat der König in seine Hände gelegt, und nur die Erkrankung des hohen Herrn scheint das Hinderniß der Ausführung zu sein; wenn man nicht außerdem zu der Ueberzeugung kommen sollte, daß der Geist und die Verhältnisse des protestantischen Gottesdienstes die Kolossalität eines kirchlichen Gebäudes ausschließen. Mit dem Plan, einem Kuppelgebäude auf der Basis eines Quadrats, mit einer tiefen und hohen, dabei gleich breiten Säulenvorhalle, und vier viereckten, in Spitzpyramiden ausgehenden, schmalen Eckthürmen, hat der Architekt den Versuch gemacht, zu der in Deutschland neuen Aufgabe (eines protestantischen Domes) eine neue Form zu finden, und hat dafür noch romanische, antike, altitalienische, byzantinische und Renaissance-Elemente zu einem Ganzen verbunden. Durch diesen Aufwand der mannichfachsten Formen macht es Eindruck; die harmonische Wirkung eines aus dem Volks- und Zeitgeist gebornen, in allen Theilen organisch entwickelten Kunstwerks kann man — bei dem angedeuteten Widerspruch zwischen Haupt- und Beiwort — nicht verlangen. — Glücklicher erscheint Stüler in der Restauration der Burg Hohenzollern, bei welcher sowohl auf den Charakter eines Bergschlosses als auf gegenwärtige Bedürfnisse Rücksicht genommen ist. — Zu diesen und vielen andern Arbeiten für Berlin und Preußen kommen noch die Aufträge von außen: die Börse von Frankfurt a. M., das Schloß in Schwerin rc., so daß schwerlich ein zweiter Architekt eine so weit verbreitete Thätigkeit entwickelt.

J. H. Strack. F. Hitzig. E. Knoblauch.

Freier als Stüler bewegen sich J. H. Strack aus Bückeburg, geb. 1806, Fritz Hitzig und Ed. Knoblauch aus

Berlin. Strack erbaute die **Petrikirche** im gothischen Style des 14. Jahrhunderts, freilich auf der widerstreitenden Basis eines gleichschenkligen Kreuzes, aber mit Kenntniß der Formen und harmonischer Durchbildung. Auch andere Kirchen in andern Baustylen hat er aufgeführt. Aber sein und seiner obengenannten Kunstgenossen entschiedenes Verdienst tritt in dem Bau von **Wohnhäusern** glänzend zu Tage. „Wer die von ihnen zu Berlin entstandenen Privatgebäude betrachtet, wird sich über den Fortschritt freuen müssen. Klar geordnete Façaden, die mit Nothwendigkeit aus den praktisch und bequem angelegten Grundrissen entwickelt sind, gut gebildete Gliederungen, passend verwendete Ornamente, entsprechen der verständigen Raumeintheilung, den luftigen Zimmern, den hellen Treppen, der sorgfältigen Detailausführung. Besonders hat man angefangen, die Monotonie der bis zum Ueberdruß symmetrischen Façaden zu mildern. Man sucht wo möglich eine mehr malerische Anlage zu erreichen, ordnet an den Eckhäusern polygone, thurmartige Ausbaue, die einen angenehmen Wechsel in der Raumgestaltung gestatten, legt Halbgeschosse, Galerien, Altane und hin und wieder selbst Erker, Veranden und Loggien an, die mit kleinen Gartenanlagen in Verbindung stehen; läßt gerade Sturze und Gesimse mit rundbogigen Formen wechseln und flicht um dieß vielfach belebte architektonische Gliedergerüst mancherlei heiteres Ornament."*)

3. Zeitr.

Fast noch sichtbarer wird der Fortschritt in der Architektenschule Schinkel's dargethan durch einen der begabtesten Künstler unserer Tage, den nur das Uebermaß der Phantasie an der ruhigen Auffassung und Durchführung seiner Pläne

*) W. Lübke, D. Kunstblatt V. p. 357.

3. Zeitr. hinderte, der aber als Lehrer einen tiefeingreifenden, wohlthätigen Einfluß gewonnen. Das ist Wilhelm Stier, geb. 1799 zu Blonie bei Warschau, gest. 19. Sept. 1856 in Berlin, einer der trefflichsten, liebenswürdigsten Menschen, deren die Genossenschaft der Künstler sich zu erfreuen gehabt. Die Idee eines protestantischen Riesendomes hatte auch ihn erfaßt, und vier große Entwürfe, in denen in vier verschiedenen Stylen der Gedanke eines großen National-Heiligthumes, in welchem freilich der sonntägliche Gottesdienst eine nur kleine Rolle spielte, ausgeführt war, hat er der Kunstwelt zurückgelassen. In dem von König Maximilian II. von Bayern angeregten Wettbewerb um Erfindung eines „neuen Baustyls" bei Anlage eines großen Schulgebäudes („Athenäum") gewann Stier den ersten Preis. Doch ward weder sein „neuer Baustyl" angenommen, noch fand er als praktischer Architekt Beschäftigung. „Durch Ernst des Forschens aber und Wärme der Begeisterung versammelte er eine zahlreiche Schule um sich, die er für die eigene Erfindung nicht allein auf die antiken Style, sondern auch auf die baulichen Gestaltungen des Mittelalters und selbst der Renaissance der verschiedenen Länder hinwies."*)

Wilh. Stier.

Soller. Auch der früh (1853 im 49. Jahre) verstorbene Soller, der Erbauer der St. Michaelskirche in Berlin, gehört zu Schinkel's ausgezeichnetsten Schülern, vornehmlich aber Persius, der in seinen Bauten in Potsdam und Charlottenhof gezeigt hat, wie man Motive aus der Volksbaukunst mit Glück benutzen und mit Geschmack ausbilden kann, ohne mit den Formgesetzen der höhern Baukunst in Widerstreit zu gerathen.

Persius.

*) W. Lübke a. a. O. Ich mache bei dieser Gelegenheit auf das Buch: Hesperische Blätter, nachgelassene Schriften von W. Stier, Berlin 1857, aufmerksam.

3. Zeitr.

Die Kupferstecherkunst

hat in Berlin vielfältige Pflege gefunden und zu bedeutenden Leistungen geführt. Daniel Berger aus Berlin, geb. 1744, gest. 1824, hat vornehmlich nach Weitsch, Angelica Kaufmann, Dähling, auch nach Begas gestochen. Als Lehrer an der Akademie hatte er zunächst Einfluß auf die Bildung der Schule. Ihm folgte im Amt K. L. B. Buchhorn aus Halberstadt, geb. 1770, der inzwischen so wenig als Berger auf eine Neuerung bedacht war. — J. Caspar aus der Schweiz, geb. 1797, war einer der Ersten in Berlin, der sich der strengern Methode des Kupferstichs widmete; doch hat ihm nach nicht sehr langer Thätigkeit Augenschwäche den Grabstichel verleidet. Die Musen von Wach hat er gestochen, die Madonna Colonna Rafael's, die Tochter Tizian's ꝛc. Ed. Eichens, geb. 1800 zu Berlin, suchte Unterweisung bei Toschi in Parma und hat große Geschicklichkeit erlangt. Er hat nach Hensel, Stilke, Steinbrück, vorzügliche Blätter aber nach Kaulbach gestochen. A. Hoffmann hat zuerst mehre Blätter nach Düsseldorfer Malern, nach Blanc, Lessing, Steinbrück; dann die Erkennung von Joseph und seinen Brüdern nach Cornelius gestochen und hat sich zuletzt der Vervielfältigung von Compositionen Kaulbach's gewidmet. — G. Lüderitz aus Berlin, geb. 1804, stach viele Blätter nach Rauch und G. Schadow, auch einige nach Rafael und Correggio; dann aber legte er sich mit Erfolg auf die Verbreitung der Werke der neuern Kunst, und stach nach Lessing (das trauernde Königspaar), nach Hildebrandt (die Kinder Eduards), Romeo und Julie nach Sohn, und Mehres nach Kaulbach. — Ed. Mandel aus Berlin, geb. 1809, hat den Ruf ganz besondrer Geschicklichkeit sich erworben. Auch er hat vor-

Daniel Berger. K. L. B. Buchhorn. J. Caspar. Ed. Eichens. A. Hoffmann. G. Lüderitz. Ed. Mandel.

3. Zeitr. nehmlich Düsseldorfer Bilder und Einiges von Kaulbach mit seinem Grabstichel vervielfältigt. Vornehmlich sind es die Wandgemälde des Neuen Museums von Kaulbach, und sein Shakespeare, womit die Kupferstecher Berlins beschäftigt worden.

Künstlerfeste

hat Berlin nicht in dem Sinn, wie sie die Münchner Künstler zu feiern pflegen; aber es besteht doch unter den dortigen Künstlern ein Brauch, der zu charakteristisch und schön ist, als daß er von der Geschichte dürfte übergangen werden: das sind die Weihnachts-Ausstellungen in der Akademie. In vielen Häusern, namentlich in Trattorien und Conditoreien Berlins werden zu Weihnachten die Wohnräume in zauberhafte Gärten umgewandelt, in denen das Publicum sich ergeht und erquickt. Da wird gleichzeitig im Akademie-Gebäude eine künstlerische Mahnung an die Bedeutung des Christfestes ausgesprochen mit Transparentbildern unter Musikbegleitung. Jahre lang hatte man für diesen Zweck bekannte und passende Werke großer Meister ausgewählt und in Copien in Transparentbildern sehen lassen; als man zu Weihnachten 1851 zu dem Entschluß kam, eine Folge biblischer Bilder aus eignen Mitteln vorzuführen. Die Künstler ließen das Loos entscheiden, wer berufen sein sollte, und so traf es sich, daß v. Klöber die Verkündigung malte, J. Schrader die Anbetung der h. drei Könige, A. Menzel Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel; C. Cretius die Taufe Christi, C. L. F. Becker, wie der Heiland dem Sturm gebietet, und A. Eybel seinen Einzug in Jerusalem.

Weihnachts-Ausstellungen.

Und dieser löbliche Brauch erhält sich fortwährend unter steter Erneuerung der künstlerischen Kräfte und bei unge-

schwächter Theilnahme der Bevölkerung, die für einen so schö- nen Kunstgenuß gern das Eintrittsgeld zahlt.

3. Zeitr.

Vierter Abschnitt.

Düsseldorf.

Cornelius hatte im Herbst 1825 Düsseldorf verlassen; wer von seinen Schülern nicht mit ihm nach München gezogen, folgte ihm bald nach. Die Männer, die als Leiter der Akademie zurückgeblieben, Mosler, Wintergerst, Kolbe, waren nicht befähigt, auf dem neugelegten Grunde im Geiste und mit dem Erfolg des Meisters fortzubauen: ein neuer Meister wurde berufen, aber durch ihn ein gänzlicher Neubau begonnen.

Wilhelm Schadow.

Wilhelm Schadow, zum Nachfolger von Cornelius erlesen, kam im Verlauf des J. 1826 mit einer Anzahl Schüler, die sich bereits in Berlin an ihn angeschlossen, nach Düsseldorf. Sie richteten sich in dem zur Akademie umgestalteten alten Schlosse ein, arbeiteten still und eifrig und traten im Herbst 1828 mit den Ergebnissen ihres Fleißes auf der Berliner Ausstellung vor die erstaunte Welt. Der Erfolg war überraschend, durchschlagend. Man wollte nichts mehr von „Schule" und „Schülern" hören; man sah nur „Meister", dem Meister hoch über den Kopf gewachsen; man sah sich in die Zeiten von Rafael und Michel-Angelo zurückversetzt; man war auf einer Höhe weit oben über Cornelius angelangt! Die Künstler ihrerseits ließen sich das Lob gefallen, arbeiteten aber treu und fleißig fort, nach höherer Vollendung ringend.

3. Zeitr. Ein schönes Künstlerleben gestaltete sich. Das alte Schloß war zum Familienhaus geworden, in welchem ein um den Hausvater Schadow eng geschlossener Kreis von Brüdern gemeinsam dachte, empfand und erfand, und wo jede Errungenschaft auf dem Kunstgebiet zum Gemeingut ward. Der rasch und weit verbreitete Ruf der Schule führte ihr von allen Seiten junge Talente zu; Dichter und Schriftsteller zogen sich dahin und traten in Verkehr mit den Künstlern, Felix Mendelsohn sah Geistesverwandte in ihnen, die auch ihn auf seinen Wegen fördern könnten; Männer, wie Immermann und Schnaase, auf ihrer staatlichen Laufbahn dahin geführt, mußten mit der Kraft, Fülle und Klarheit ihrer Gedanken einen belebenden Einfluß auf die junge Genossenschaft ausüben. Dennoch war ihr Leben bald einer bedeutenden Wandlung unterworfen.

Man hat diese erste Zeit der Düsseldorfer Schule „die romantische" genannt, gewiß nur mit halbem Recht; denn obwohl die jungen Künstler ihren Stoff gern aus romantischen Dichtern, wie Uhland u. A., zogen, so bewegten sie sich doch künstlerisch in einer durchaus andern Richtung, als die Meisten, die wir als die Vertreter der neuen Romantik kennen gelernt, namentlich als Overbeck und Cornelius. Selbst die passive Gefühlsstimmung, die sich in so vielen Bildern von trauernden Gruppen auszusprechen schien, war in der That nicht allgemein, und ist eine mehr zufällige, äußerlich bewirkte Erscheinung. Waren die unmittelbaren Vorgänger der Schule in Düsseldorf mit oft unzureichenden Mitteln an die Lösung schwieriger und großer Aufgaben gegangen, so erkannte sie es nun als dringend geboten, gründliche Durchbildung im Zeichnen, Modellieren und Malen, vor allem eine ganz genaue Kenntniß der Natur sich zu erwerben, und nichts

zu unternehmen, wozu das so erlangte Kunstvermögen nicht ausreichen würde. Ruhende Gestalten, in geringer Anzahl zusammengestellt, entsprachen am besten diesen Bedingungen, und wurden, wo sie sich darboten, im Alten Testament oder einem Uhlandischen Gedicht, in den Evangelien oder in der Mythologie, im Kerker oder in der Wüste, als willkommener Stoff aufgenommen, wobei natürlich persönliche Sinnesrichtung nicht ohne Einfluß blieb; der sich bei weiterer Entwickelung der Schule so fühlbar machte, daß eine Scheidung unvermeidlich wurde.

3. Zeitr.

Dennoch trat an dem eigentlich künstlerischen Charakter der Schule eine Veränderung erst dann ein, als sich Talente mit schöpferischen Kräften, vielgestaltender Phantasie und einer entschiedenen Gedankenrichtung herangebildet und ein neuer Einfluß nach ganz entgegengesetzter Seite, auf die nur äußerliche Wirkung des Kunstwerks, bei einem andern Theil der Schule sich geltend gemacht hatte.

W. Schadow.

Der Gründer der Düsseldorfer Schule ist Wilhelm Schadow, den wir bereits unter den Romantikern der neuen deutschen Kunst in Rom, später in den Reihen der Berliner Künstler gesehen. Schadow ist einer der einsichtvollsten, besonnensten Künstler der Neuzeit. Im Besitz einer umfassenden Bildung, mit der Richtung der Gedanken und Bestrebungen auf die höchste Bestimmung der Kunst, verbunden mit der schonendsten und liebevollsten Beachtung auch der schwächern, ihr geweihten Kräfte, mußten seine Bemühungen vom größten Erfolg begleitet sein, der sich jedenfalls noch viel bedeutender gezeigt hätte, wäre er von der Natur selbst mit einem größern Kunstvermögen ausgestattet worden. Schadow ist fast in allen Stücken das Gegenbild von Cornelius. Das Wachsthum der Schule lag ihm sehr am Herzen, und selbst

 für mittelmäßige Talente suchte er entsprechende Wege; aber gründliche Schulbildung war unerläßlich; neben der Historienmalerei erhielten Genre- und Landschaftmalerei vollkommenes akademisches Bürgerrecht, ja selbst die Stilleben blieben nicht vor der Thür. Des Kunstvereins nahm er sich sogleich so energisch und einsichtsvoll an, daß dessen reiche Mittel für die höhern Zwecke der Kunst, für monumentale Werke, flüssig gemacht und seine Bestimmungen die vernünftigsten aller ähnlichen Vereine wurden. Es ist unleugbar sein Verdienst, daß eine große Anzahl öffentlicher Kunstwerke mit Hülfe des rheinisch-westfälischen Kunstvereins für Kirchen und Rathhäuser beschafft worden sind.*) Für Cornelius hatten die Kunstvereine keinen Werth, und was sich nicht selbst in der Höhe hielt — mochte untergehen! Was Beide aber am bestimmtesten scheidet, war die Auffassung der Aufgabe der Kunst überhaupt; wie Schadow dieß selbst bei Gelegenheit des wissenschaftlichen Congresses in Straßburg auseinander gesetzt. Nach seiner Ansicht gibt es zwei Wege zur idealen Formenbildung zu gelangen: der Künstler hat — und das ist der Weg von Cornelius (und der alten Kunst) — das Ideal in sich und bringt es unter dem Beistand der Naturanschauung zur sinnlichen Erscheinung; oder — und das ist Schadow's Weg — er studiert die Natur und veredelt die von ihr genommenen Formen. Da diese Veredlung natürlich auch nur nach einem

*) Innerhalb 20 Jahren wurden 24, meist sehr werthvolle Altarbilder in protestantische und katholische Kirchen, und 11 größere Oelgemälde in Museen und andere öffentliche Gebäude von diesem Kunstverein gestiftet. Zu dem Fries im großen Rathhaussaal zu Elberfeld zahlte er 5000 Thlr. und zu den Fresken im Rathhaussaal zu Aachen 12,000 Thlr. Dem Cölner Dom schenkte er ein Gemälde Overbeck's (im Preise von 5300 Thlr.).

inwohnenden, idealen Gefühl vor sich gehen kann, so hat es den Anschein — und das glaubt Schadow zu seinem und seiner Jünger Nachtheil — daß beide Bestrebungen zu demselben Ziel führen müßten. Die imponierende Gewalt aber der Natur gar nicht gerechnet, übersieht Schadow, daß das wesentliche Element der Kunst, der schöpferische Formensinn, bei ihm gar nicht geweckt, und nur durch einen wählerischen ersetzt wird, der aber nicht ausreicht für den Aufbau einer Composition, nicht für die Motive der Darstellung, nicht für Bildung der Charaktere (wenn sie nicht zufällig sich darbieten), nicht für Anordnung und Styl der Gewänder, nicht für Färbung und Harmonie, und der den Künstler aus der Abhängigkeit vom Modell und dem Gliedermann höchstens durch ein glückliches Gedächtniß befreit. Wie der Idealismus seinerseits zur Natur- und Körperlosigkeit sich vergeistigen kann, so begegnet dem Künstler hier die Gefahr, vom Naturalismus beherrscht, selbst zum Materialismus geführt zu werden.

3. Zeitr.

Unter den Gemälden, welche Schadow in Düsseldorf ausgeführt, sind mit Auszeichnung genannt: das Gebet Christi am Oelberg, sein Abendgang mit den beiden Jüngern nach Emaus und eine Pietà; sämmtlich mit großer Liebe, vielem Fleiß und einer sichern, der alten Kunst entlehnten vollkommenen Technik (mit Untermalen, Uebermalen und Lasieren) ausgeführt, zugleich aber auch mit den Merkmalen jenes wählerischen Formensinns, der mit bewußter Vorsicht das „Noble" aufsucht und damit die Unmittelbarkeit des Eindrucks schwächt. Bald wandte er sich indeß umfassenderen Werken zu. Zuerst malte er ein großes Bild von den thörichten und klugen Jungfrauen an der Himmelspforte, welche der Bräutigam öffnet; ein Gemälde, das ihm das überraschende Lob zuzog, daß man neben diesen, vom

Gebet Christi a. Oelberg. Abendgang n. Emaus. Pieta.

Die thörichten u. klugen Jungfrauen.

3. Zeitr. Himmel ausgeschlossenen thörichten Jungfrauen die Seligen um die klugen nicht beneide. Der symbolische Gedanke übrigens, der dem Ganzen zu Grunde gelegt ist, kommt unter den überall sichtbaren Naturstudien und Bildnißzügen nicht zu freier Offenbarung. Noch weniger vermag ein späteres, großes Gemälde, „Der Brunnen des Lebens", trotz allen Aufwandes von kirchlich religiösen Gedanken und geschichtlichen Personen, eine Wirkung auf die Phantasie und das Gemüth hervorzubringen. Die Meinung, daß ein poetischer Gedanke unter den Händen des Künstlers nothwendig eine poetische Wirkung machen müsse, hat sichtbar zu der Wahl dieses Bildes geführt. Jung und Alt, Arm und Reich, Hoch und Niedrig, Krank und Gesund — alles naht sich dem Brunnen, schöpft und trinkt; und damit man wisse, was getrunken wird, so steht über dem Brunnen ein Marmorbild: Maria mit dem todten Christus im Schooße. Hubert van Eyk in seinem herrlichen Gemälde zu Madrid*) hat denselben Gedanken behandelt. Wie kommt es, daß dies Werk uns zugleich erwärmt und in der Höhe symbolischer Anschauung erhält, während das Bild von Schadow sogar des nothwendigen Ernstes entbehrt? Weil, — so scheint mir — die Darstellung sich so sehr einem wirklichen Vorgang, bis selbst zum Wassertrinken! bequemt hat, daß darüber der beabsichtigte Gedanke übersehen und nur eine Gesellschaft Menschen wahrgenommen wird, die sich an einen Brunnen drängen, um zu trinken. Und doch hat das Bild etwas Rührendes, selbst Ergreifendes, durch den treuen Eifer, mit welchem es unter'm Aufwand aller dem Künstler zu Gebot stehenden Kräfte aus- und durchgeführt ist.

Brunnen des Lebens.

---

*) Abgebildet in E. Förster's Denkmalen d. d. Kunst VI.

Nach diesem malte Schadow drei große Bilder von Hölle, Fegefeuer und Himmel nach Dante's „Göttlicher Komödie", die ich aus eigner Anschauung nicht kenne, von denen ich aber nicht gehört, daß sie seine frühern Arbeiten überträfen. Schadow hatte bei herannahendem Alter den Schmerz, sein Augenlicht erlöschen zu sehen. Zwar gelang die heilende Operation; doch gab er die Leitung der Akademie auf, die in die Hände eines seiner ersten Schüler gelegt ward. Sollte manches ihm im Leben versagt geblieben sein, eines hat er in reichster Fülle gewonnen: die dankbare Liebe seiner Schüler, deren eine große Zahl ist. Schadow ist auch als Schriftsteller thätig gewesen und hat namentlich über das Düsseldorfer Kunstleben (sowie über frühere Kunstgenossen) Mittheilungen gemacht, die er unter dem Namen „Der neue Vasari" herausgegeben.

3. Zeitr. Hölle, Fegefeuer u. Himmel.

Der neue Vasari.

Der älteste von Schadow's Schülern ist Julius Hübner aus Oels in Schlesien, geb. 1806. Ausgerüstet mit einem trefflichen Talent der Ausführung, ist er auch nicht ohne Darstellungsgabe und Sinn für Composition; doch fehlt ihm der einfach natürliche Ausdruck, so daß seine Gestalten die beabsichtigte Begebenheit nicht vor-, sondern aufführen, und dann häufig in den Schauspieler-Fehler der Uebertreibung fallen. Dabei hat er Anlage zu stylistischer Zeichnung, die unter andern Verhältnissen vielleicht ihre Entwickelung gefunden hätte. Mit „Ruth und Naemi" begann er seine Laufbahn in Düsseldorf und erntete seinen ersten Ruhmeskranz mit dem „Fischer" von Goethe. Bald aber fühlte er das Ungenügende dieser blos contemplativen Kunst, und im Verlangen nach einer Darstellung der That und einer größern Ideenverbindung entwarf er seinen „Roland in der Höhle der Räuber", wie er die Prinzessin von Galizien

Julius Hübner.

Ruth u. Naemi.

Der Fischer.

Roland in der Räuberh.

 befreit. Der Held steht in der Mitte des Bildes und schleudert einen großen Stein auf die Räuber zu seinen Füßen rechts, die mit Pfeilen nach ihm schießen, während auf der andern Seite die Prinzessin halbliegend eine Bewegung des Schreckens macht. Man hat das Gefühl des Arrangements; dennoch ist ein gesundes Korn in dem Stück. Als Rahmenverzierung hat er den Genius der Geschichte angebracht, der vom Erzbischof Turpin die Tafel mit dem „Leben Carl's d. Gr." empfängt, um sie an den Genius der Dichtkunst für Ariosto abzugeben. Auch in diesen Gestalten ist die Anlage zum großen Styl nicht zu verkennen. Hübner ging sodann an ein großes Altarbild, **Christus in Wolken**, darunter die vier Evangelisten, ein Werk, an welchem vornehmlich Verstand, Ueberlegung und Fleiß thätig gewesen, den Mangel an ursprünglicher Anschauung und Wärme der Empfindung zu decken. Diese Schwäche oder Unklarheit der Empfindung, für welche etwas Wohlgefälliges in Anordnung, Haltung und Bewegung, oder auch nur der Reiz des Gedankens entschädigen soll, tritt vornehmlich in dem „**Hohenlied**" (in der an den vornehmen König sich graciös anschmiegenden Sulamith), und in den Knaben, die das **goldne Zeitalter** vorstellen, deutlicher noch zu Tage. Hübner verließ Düsseldorf 1838, um nach Dresden überzusiedeln, wo wir ihm wieder begegnen werden.

Christus in Wolken. — *Hohes-lied.* — *Das goldne Zeitalter.*

Das Vermögen indeß und die Richtung der Schule in ihrer ersten Zeit sprach sich am entschiedensten aus in zwei andern ihrer Jünger, die durch ihre Begabung vor Allen hervorragten, durch **Lessing** und **Bendemann**. Sie waren es vornehmlich, deren Werke eine große Wirkung hervorbrachten, den Ruf der Schule begründeten, und den Ton angaben für Alle, bei denen darum auch am deutlichsten die Mängel

Lessing u. Bendemann.

hervortreten mußten, die auf dem eingeschlagnen Wege fast 3. Beitr. unvermeidlich sind. Weit entfernt, verkennen zu wollen, daß eine innere, bewegende Kraft die Quelle ihrer Schöpfungen war, so war sie doch weder stark, noch klar; so daß im Bemühen um den vollendeten körperlichen Ausdruck, der geistige — der in den dürftigsten Linien sich kund geben kann — mißglückte. Innerlichkeit war der Gedanke ihrer Schöpfungen; die Welt der stummen Empfindungen und Vorstellungen, vornehmlich schmerzlicher. Wir haben Eberhard v. Wächter in ähnlicher Richtung gesehen. Indem dieser aber, fast unbekümmert um die äußere Vollendung, nur bedacht war, seinen Gestalten die seelische Bedeutung zu geben, erhielten sie einen Werth, den man in Düsseldorf verfehlte, indem man sich hier für die darzustellenden Gestalten mehr an äußere Vorbilder, als an innere Anschauungen hielt, und so zu Ergebnissen gelangte, die sich neben die s. g. „lebenden Bilder" stellen, bei denen die Form vom Zufall oder einer unvollkommenen Wahl, der Ausdruck aber von der Fähigkeit der mitwirkenden Individuen abhängt. Glückt dann dem Künstler bei äußerer Vollendung und technischer Geschicklichkeit, durch Beleuchtung und Haltung eine allgemeine, wirksame Stimmung, so ist der Enthusiasmus geweckt, und lies't, ohne besondere Prüfung, aus den Bildern heraus, was er selber erst hineingelegt. Dieß war das Schicksal der ersten größern Leistungen der Künstler, von denen nun die Rede sein wird.

Carl Friedrich Lessing, geb. zu Breslau 1808, wird von Allen, die ihn kennen, nicht nur wegen seines großen Talentes, sondern vornehmlich wegen seiner edlen Gesinnung, seines in allen Beziehungen trefflichen Charakters, hoch gehalten. Seine ersten künstlerischen Arbeiten waren Landschaften, und zwar in vorzugweis düstrer oder abenteuerlicher

3. Zeitr. Stimmung, wie sie seiner Vorliebe für romantische Dichtungen entsprachen. In Düsseldorf aber erweiterte er seinen Kreis und trat 1830 mit einem historischen Gemälde, dem

Trauernde Königspaar.

„trauernden Königspaar", öffentlich auf. In einer Halle sitzen der König und seine Gemahlin (ohne bestimmte Bezeichnung von Zeit und Land) am Boden; der König mit übereinandergeschlagenen Händen, die Königin die Linke darauf gelegt, den Kopf an die Rechte gelehnt, niederblickend, während der König die Blicke scharf auf uns richtet. Im Hintergrunde steht ein Sarg; im Vordergrund die Statuette einer madonnenartig verhüllten weiblichen Gestalt mit betend aufgehobenen Händen. Wohl darf man an ein Kunstwerk die Forderung stellen, daß seine Elemente, die bezeichnenden Momente, unter sich in sichtlicher Beziehung oder Verbindung stehen. Will man aber die auf keine Weise ausgesprochene Richtung der Gedanken der Trauernden auf den Sarg voraussetzlich annehmen, so wird diese Annahme doch sogleich durch den auf uns gerichteten Blick des Königs aufgehoben. So drückt die Trauer sich nicht aus! der König ist bei uns, und nicht bei seinem Verlust. Es erklärt sich aber dieser Mißgriff nicht ganz, wenn wir hören, daß Schadow seinem Schüler zum König als Modell gesessen, und daß dieser mit gewissenhafter Treue sich an sein Vorbild gehalten. — Das Bild ist im Besitz der Kaiserin von Rußland; gestochen von Lüderitz.

Die Unsicherheit gegenüber den Aufgaben der historischen Kunst, den Gegenstand im ausdrucksvollsten Moment zu

Lenore.

fassen, trat noch mehr bei dem zweiten Bild, „Lenore nach Bürger" heraus. Die Vorstellung, daß es genüge, irgend einen Moment aus dem Verlauf eines Ereignisses treu geschildert zu haben, verleitete ihn zu einer Darstellung, in

welcher die Bürger'sche Ballade sich kaum von fern ausspricht: ein schwarzgekleidetes Mädchen zur Rechten, neben ihrer Mutter und ihrer Schwester, hat in einem vorüberziehenden Reitertrupp ihren erwarteten Geliebten nicht gesehen, und ist von der Auskunft, die ihr einer der Reiter im kurzen Jagdpelz, der vom Pferd gestiegen, gibt, schmerzlich betroffen. Wie weit ist es von diesem Moment bis zum gespenstischen Ritt nach dem Grabe Wilhelms!

3. Zeitr.

Das Bild ist im Besitz des Königs von Preußen. Es gibt davon eine sehr gute Lithographie von Jentzen.

In Helldorf bei Düsseldorf, auf dem Schlosse des Grafen von Spee, hatte Lessing die Schlacht von Iconium in Fresco gemalt, ohne, wie es scheint, für den Gegenstand und für die vorgeschriebene Technik besonderes Interesse gehabt zu haben. Die Auffassung eines geschichtlichen Ereignisses nach seiner Bedeutung in der Geschichte lag ihm noch ferner, als der Sinn einer Ballade.

Schlacht von Iconium.

Mit dem trauernden Königspaar hatte er den Ton angeschlagen, der der herrschenden Richtung seiner Gedanken entsprach. Das Leben und die Natur boten ihm bequemeren Stoff, als Poesie und Geschichte. Mit Vorliebe verlor er sich in einsame Waldgegenden, auf verödete Kirchhöfe, hinter schneebedeckte Klostermauern, in Grabgedanken oder in die Betrachtung eines freudelosen Lebens. So unerquicklich im Allgemeinen Grabscenen, verfallnes Leben, ein durch seine Verbrechen von der menschlichen Gemeinschaft Ausgeschlossener dem Anblick sind, so herrscht doch in diesen Bildern eine so wahre, tief melancholische Stimmung, sie sind so sehr der unmittelbare Ausdruck eines künstlerischen Gefühls, daß man ihnen einen großen Werth zuerkennen muß, der sich steigert durch die Vollkommenheit, mit welcher alle Einzelnheiten aus-

3. Zeitr. geführt sind. Bei diesem Ueberwiegen des Gefühls und der Stimmung darf es nicht auffallen, daß der künstlerischen Form, dem Gleichgewicht der Massen, der Schönheit und Harmonie der Linien, nicht in gleicher Weise Rechnung getragen ist. Hier befriedigt den Künstler, wie großentheils die Beschauer, die Wahrheit, die Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit. Und dafür ist bei Lessing in reichem Maße gesorgt, durch seine ausgezeichnet klare und scharfe Beobachtungsgabe und ein Gedächtniß, das es ihm möglich macht, ganze Felspartien, Burgtrümmer, Thürme und Thore mit allen Einzelnheiten in Form und Farbe genau aus der Erinnerung zu malen; während der schöpferische Formensinn ihm abgeht oder in nur geringem Grade eigen ist.

Indessen konnte doch ein Geist wie Lessing nicht immer in dieser passiven Stellung bleiben. Erlebnisse und Ereignisse wiesen ihn auf neue Bahnen, auf denen er — obwohl geschieden von seinem Meister — seine eigentlichen Ziele erkannte und erreichte. An vielen Orten in Deutschland war der confessionelle Hader wieder erwacht, und in das Glaubensfeuer wurde von allen Seiten mit langverhaltenem Eifer geblasen. Das regte in Lessing das ererbte protestantische Blut auf und fortan widmete er seine Kunst dem Kampfe wider das Pfaffenthum. So entstand seine „Hussitenpredigt", sein „Huß vor dem Concil zu Constanz", „Ezzeline im Gefängniß", „Heinrich V. im Kirchenbann", „Die Gefangennehmung des Papstes Paschalis II.", „Huß vor dem Scheiterhaufen", endlich „Luther, der die päpstliche Bannbulle verbrennt."

Wenn diese Gemälde vom confessionellen Standpunkte aus verschiedene Beurtheilung fanden, so daß Meister und Schüler sich trennten und Parteien entstanden, ja daß an

einem andern Orte der Ankauf eines dieser Bilder von Sei- 3. Beitr.
ten einer Kunstanstalt diese um ihr Haupt brachte, so ist das zwar zu beklagen, aber nicht zu verwundern. Wenn aber unter den von confessionellen Vorurtheilen unabhängigen Männern eine so geringe Uebereinstimmung sich kund gab, daß die Einen in Lessing den größten Künstler der Gegenwart, einen Rafael und Michel Angelo in Einer Person sahen und einer wahren Schwärmerei des Kunstgenusses vor seinen Bildern sich hingaben; Andere aber völlig ungerührt blieben, als hätten sie wohl geschickte, aber im Wesentlichen verfehlte, mit der Kunst Rafael's und Michel Angelo's nicht in der entferntesten Beziehung stehende Ausarbeitungen vor sich: so ist das schon schwieriger zu begreifen. Ich will versuchen, die Lösung zu finden.

Ein Kunstwerk spricht zu uns durch seinen Stoff, durch seine Uebereinstimmung mit dem Leben, durch die innige Verbindung mit seinem Schöpfer, durch freie Bewegung innerhalb der künstlerischen Formgesetze, durch bedeutsame Auffassung, reich und richtig motivierte Darstellung, eigenthümlichen Formen- und Farbensinn, durch Phantasie, Geschmack u. m. a. Wer sich mit den ersten drei Bedingungen begnügt, wird von Lessing's Werken ergriffen sein; wer darüber hinaus geht, sieht sich unbefriedigt.

Die weitere Frage würde an Lessing gerichtet werden, ob er nicht selbst über die drei ersten Punkte hinausgehen sollte? Und ich antworte: nur untergeordneten Künstlern lassen sich Wege vorzeichnen; der begabte folgt seiner Natur. Hier allein leistet er, soviel er kann; wollte er mehr leisten, würde er weniger erreichen. Unbekümmert um künstlerische Formgesetze hat Lessing von Anfang an seinen Stimmungen Ausdruck gegeben, und mit seinen Kunstwerken, wegen ihrer

3. Zeitr. unmittelbaren Verbindung mit seinem Denken und Empfinden, eine unleugbar große Wirkung hervorgebracht. Dem ist er treu geblieben auch in seinen spätern Arbeiten, und gewiß zu deren Vortheil, da ihnen damit die organische Einheit gesichert geblieben. Nie in fremder oder angeeigneter Weise ist der Künstler groß und achtungswerth. Aber über den Werth der Weise entscheidet das Kunsturtheil.

Hussitenpredigt. Bei der „Hussitenpredigt" sieht man eine Schaar von Männern im Freien um einen wildaussehenden Mann gelagert, der in gewaltiger Aufregung mit theatralischen Gesticulationen die eine Hand ausstreckt, mit der andern den Kelch emporhebt, aber seine Hörer damit nicht aus ihrer Ruhe bringt. Es soll aber die Ruhe sein, die dem Sturm vorausgeht; das deutet das im Hintergrunde brennende Kloster an. Das Bild ist im Besitz des Königs von Preußen. — „Huß vor dem Concilium"*) macht noch immer den tiefsten Eindruck. Der Angeklagte, ein schwächlicher kränklicher Mann, steht halb gebückt vor seinen geistlichen Richtern; die Hand auf der Brust, die Blicke auf die Versammlung gerichtet, spricht er innige und wahrhaftige Ueberzeugung und zugleich die Unmöglichkeit aus, etwas anderes als diese auszusprechen: die Bischöfe, seine Richter, sind ausgesuchte Exemplare von Hochmuth, Dummheit, Bosheit, Blutdurst und jeder Schlechtigkeit; kaum daß Einer zum Nachdenken nur gebracht wird, oder daß ein Funken von Theilnahme in einem Winkel sich birgt. Die Gestalten sind so lebenswahr, ihre Züge so individuell, daß die Wirklichkeit vor uns zu stehen scheint: es ist aber nicht ein Concilium (nur eine gelegentliche Episode), und der Moment entscheidet nicht über Leben und Tod; so

Huß vor dem Concilium.

---

*) Lithogr. v. C. Wildt.

daß wir auch hier wieder der eigenthümlichen Neigung des Künstlers begegnen, der eigentlichen Spitze eines Ereignisses, oder einer Handlung aus dem Wege zu gehen. Das Gemälde ist im Besitz des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M.

3. Zeitr.

Ebendaselbst befindet sich auch „Ezzelino im Gefängniß.“ Zwei Mönche treten zu dem Tyrannen von Padua ein, um ihm mit linden und mit scharfen Worten das Gewissen zu erweichen; allein er antwortet mit tauben Ohren, stummen Lippen, unbeugsamen Blicken und Fäusten voll Haß. In all diesen Bildern scheint jedes Haar, jeder Stein, jede Falte im Kleid oder in der Haut nach der Natur gemalt, und doch ist fast durchaus nur das Gedächtniß die Quelle für diese auffallende Naturwahrheit.

Ezzelino im Gefängniß.

„Heinrich V. im Kirchenbann“ wird mit seinem Gefolge auf der Jagd von einem Gewitter befallen und sucht Unterkunft in einem Kloster; aber der Abt mit seinen Mönchen tritt vor die Pforte und wehrt ihm den Eingang. Auch hier wieder ein Moment ohne Entscheidung, die allein in dem nun folgenden Benehmen des Königs liegen würde. Für Lessing aber war es genug, auf den Mißbrauch geistlicher Gewalt, auf das Widernatürliche, Empörende des kirchlichen Fluchs gedeutet zu haben.

Heinrich V. im Kirchenbann.

Entschiedener ist er in der „Gefangennehmung von Papst Paschalis II.“, da hier der Ausgang nicht zweifelhaft ist, obschon Heinrich V. nur die Hand nach ihm ausstreckt, und keiner der ihn begleitenden Krieger einen Schritt weiter geht, und die ruhige, feste Miene des Papstes dem Ereigniß Halt! zu gebieten scheint. Uebrigens ist bei diesem Bilde die Gleichgültigkeit gegen die Form doch ins Ungebührliche gesteigert. Der Kaiser ist fast nichts, als ein auf ein großes Mantelviereck gestellter Kopf, und die Linien laufen

Gefangennehmung Paschalis II.

3. Zeitr. wider einander, als sollten sie die Verwirrung in der Umgebung des Papstes ausdrücken. (Im Besitz des Königs von Preußen.)

Huß vor dem Scheiterhaufen.

In keinem Bilde dagegen dürfte Lessing's Eigenthümlichkeit, dem entscheidenden Moment einer Begebenheit für die Darstellung auszuweichen, deutlicher hervortreten, als im „Huß vor dem Scheiterhaufen." In einer Bilderfolge aus der Passionsgeschichte des böhmischen Martyrers würde der gewählte Moment mit manchem andern seine Stelle finden; bei der Auswahl einer einzigen Scene hätte man aber jene erwartet, in welcher die Spannung den höchsten Grad erreicht, jeder Ungewißheit ein Ende gemacht war: Huß auf dem eben entzündeten Holzstoß. Aber nicht nur die dem Künstler eigene Ansicht über die Gleichberechtigung aller Momente der Wirklichkeit spricht aus dem Bilde — noch viel mehr sein protestantischer Geist, der das Schauspiel der scheußlichsten, von der katholischen Kirche ausgeübten Unduldsamkeit recht sichtlich vor Augen stellen wollte.

Ich beklage, das Bild nicht aus eigener Anschauung zu kennen, das nach ziemlich allgemeinem Urtheil als Lessing's hervorragendste Arbeit anzusehen ist. Es ist fast unmittelbar nach seiner Vollendung im Jahr 1850 an den Eigenthümer, Herrn Böcker in New-York, abgegangen. Ich folge deßhalb dem Bericht, den No. 28 des D. Kunstblattes von 1850 gebracht hat.

„Das Bild, 17½ F. lang, 11½ F. hoch, stellt den Moment dar, wo Huß und hinter ihm die Schaar der bunt bewaffneten Rathsknechte von Constanz in ungeordnetem Zuge von rechts her auf dem Abhange einer felsigen Anhöhe angelangt sind, auf deren Rücken an der linken Seite des Bildes gegen den Mittelgrund an einem dürren Baumstamm der Scheiterhaufen errichtet ist. Huß ist zum Gebet in die Knie ge-

sunken; sein Angesicht ist mit dem Ausdruck der Ergebung und des innern Friedens nach oben gerichtet, während Einer der rohen Rathsknechte die herabgefallene Ketzermütze ihm wieder aufsetzt, und ein anderer mit der Eisenfaust zum Schlag auf ihn ausholt. In ähnlicher Weise äußert der ganze Haufe Spott und Haß. Gehaltener benehmen sich die Henkersknechte, und scheinen ruhig das Ende des Gebetes abzuwarten.

So weit sind die Theile des Gemäldes im Helldunkel gehalten. Davor, rechts, sehen wir in voller Beleuchtung vier Reiter, voran auf prächtigem Falben der vom Kaiser mit der Execution betraute Herzog Ludwig von Bayern; neben ihm ein geistlicher Würdenträger; noch vor Beiden steht ein Bettelmönch, auf seinen Knotenstock gestützt, die Augen schadenfroh auf Huß geheftet. Auf der linken Seite des Vordergrundes steht dichtgedrängt das Volk, untermischt mit Kriegsknechten, in weitem Kreise um den Scheiterhaufen. Ganz vorn kniet eine Jungfrau, heimlich mit dem versteckten Rosenkranz betend; offen neben ihr und fast krampfhaft innig betet ein vornehm gekleideter Mann, wohl Einer der böhmischen Edeln, die zum etwaigen Schutz für Huß mit nach Constanz gegangen; und ein Trinitarier-Mönch sieht erwartungsvoll, ein wohlbehaltener Bürger mit Zeichen der Rührung, nach der Richtstätte, während eine Frau ihre Augen theilnehmend auf Huß ruhen läßt. In nahe und ferne Zukunft scheinen ein böhmischer Bauer mit zornig geballter Faust, und ein nachdenklicher Augustiner-Mönch zu deuten. Die Stimmung des Bildes drückt die trockene Schwüle eines staubigen Sommertages aus; das Colorit ist ernst und prunklos, die Durchbildung alles Einzelnen vollkommen; jede Figur ist ganz sie selbst, vom Scheitel bis zur Zehe, geschlossene, lebendige Individualität, daß wir aus ihren Zügen ihre Geschichte ent-

3. Zeitr. ziffern zu können glauben möchten. Dagegen ist der Ausdruck, weder des Hasses, der Rache und der triumphierenden Schadenfreude, noch des Mitleids, der Theilnahme, des Unwillens stark genug, um auf Alle den jedenfalls beabsichtigten Eindruck zu machen."

Luther verbrennt die Bannbulle.

In der gleichen Lage befinde ich mich auch gegenüber dem Bilde von „Luther, wie er die Bannbulle verbrennt," das unmittelbar nach seiner Vollendung an Hrn. Rotteboom in Rotterdam abgegangen ist, weßhalb ich auch hier an den Bericht des D. Kunstblattes, No. 28. 1853 gewiesen bin.

Das Bild*) ist 7 F. breit und 5½ F. hoch; die vordern Figuren haben noch nicht halbe Lebensgröße. Auf einem freien Platz vor der Stadt Wittenberg, die man im Winterkleide im Hintergrunde sieht, ist ein Feuer angemacht, in welchem mehre Schriften brennen, und wird von einem stattlichen Magister eifrig geschürt; rechts steht Luther, die päpstliche Bannbulle in den Händen, und im Begriff, sie den Flammen zu übergeben. Hinter ihm drängen sich Studenten und Neugierige aus dem Volk heran. Links vom Feuer stehen Melanchthon, Forster, Bugenhagen, Bernhard und andere Reformatoren, dabei eine kriegerisch aussehende, ritterliche Gestalt, im pelzverbrämten Mantel, die Linke auf den Schwertknauf gestützt. Im Mittelgrunde, zwischen beiden genannten Gruppen, ein Volkshaufe, in welchem man Lucas Cranach stehen sieht. „Das Hauptverdienst des Bildes liegt nicht sowohl in dem linearen Bau der Composition, als in der bewundernswürdigen Lebendigkeit, mit welcher ihre einzelnen Bestandtheile individualisiert sind und in Beziehung zu einander und zum Ganzen stehen. So sprechend und lebensvoll

*) Gestochen von Jansen.

die Charakteristik, so wahr und naturgetreu ist auch die malerische Ausführung. Von dem untergeordneten Beiwerke bis zu dem geistigen Mittelpunkte des Bildes — dem Kopfe Luther's — hinauf, ist alles mit dem tiefsten Studium vollendet. Dabei ist die Gesammtwirkung in der kräftigen, tiefen Farbe sowohl, als in der Modellierung harmonischer und klarer, als bei Lessing's frühern Bildern."

3. Zeitr.

Im Jahr 1858 siedelte Lessing nach Carlsruhe über, nachdem er noch vorher einige seiner schönsten Landschaften, nach Motiven aus der Harzgegend, gemalt hatte.

Der zweite Düsseldorfer Künstler von der beschaulichen Richtung ist Eduard Bendemann, geb. in Berlin 1811. Er trat zuerst 1832 mit einem großen Oelgemälde, „die Juden in Babylon" auf und erntete unermeßlichen Beifall, so daß selbst sein Meister ihn dem Rafael an die Seite stellte. Unter einer rebenumwachsenen Weide sitzt ein gefesselter Alter, dessen Hand die Harfe entsinkt, und wendet sich nach seiner Rechten, wo ein Weib mit einem Kind im Arm, abgewendet von ihm, in die Landschaft hinaus sieht; ein anderes, jüngeres Weib sitzt an der linken Seite, den Kopf mit niedergeschlagenen Augen auf den linken Arm gestützt, den sie auf dem linken Knie aufstemmt; zwischen ihr und dem Alten liegt ein Mädchen und birgt ihr Angesicht in dessen Schooß. — Was dem Künstler vorgeschwebt, ist sichtbar: er wollte den Schmerz der Verbannung ausdrücken, aber über dem treuen und eifrigen Modellstudium versäumte er die psychologischen Studien und das Auffinden sprechender Motive. Der seitwärts gewendete Kopf des Alten spricht wohl Verdruß, aber keine Trauer, am wenigsten den Schmerz eines ganzen Volkes aus, auch die beiden Frauen bringen es nicht weiter herab, als bis zu einer starken Verstimmung, und das Mäd-

E. Bendemann.

Juden in Babylon.

3. Zeitr. chen könnte sogar schlafen. Das Gemälde ist im städtischen Museum zu Cöln; gestochen von Ruschewehh, lithographiert von B. Weiß und J. G. Schreiner.

Jeremias auf den Trümmern Jerusalems. Bald darauf folgte ein größeres Gemälde in derselben Richtung: „Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem"*), von welchem wir einen Umriß hier beifügen. Rasch hatten sich die ihm verliehenen Kräfte entwickelt; sein fleißiges Studium war mit Erfolg belohnt: Farbe, Zeichnung, Behandlung zeigen eine meisterhafte Geschicklichkeit, und die einzelnen Köpfe sind von schlagender Wirkung. Der Anordnung aber fehlt Klarheit und Zusammenhang der Linien und Massen und in den Motiven herrscht die alte Unsicherheit und Armuth. Der Prophet sitzt auf einem Steinblock in der Mitte des umfangreichen Bildes, das kummervolle Haupt — so ist es doch gemeint — mit der linken Hand gestützt. Da aber der Ruhepunkt des Armes gleich hoch liegt mit dem Kopf, so wird dieser nicht gestützt, sondern seitwärts gedrückt, was mit dem ruhenden Arm nicht übereinstimmt und dem Kopf den Ausdruck nicht der klagereichen Trauer, sondern der Unzufriedenheit oder des Mißbehagens gibt. Links klagt eine Familie über ihr todtes Kind zu ihren Füßen; darüber ein Weib mit einem Säugling im Arm, zur Flucht gewendet; rechts ein sterbender Krieger, an welchem ein Knabe hinaufschaut, und eine Frau, die mit einem Knaben beschäftigt ist, einen Todten fortzubringen. Im Hintergrunde die rauchenden Trümmer der Stadt. Alles ohne Verbindung unter sich, ohne Rücksicht auf die Harmonie der Linien und Massen, der klaren Entwickelung der Formen, die willkührlich sogar unterbrochen oder abgeschnitten werden, und dürftig in den Mo-

*) Lith. von Weiß.

E. BENDEMANN

tiven, wie denn z. B. der Knabe in halber Kniestellung vor dem sterbenden Krieger mit der einen Hand diesem das Kinn, mit der andern unnütz den Boden berührt.

3. Zeitr.

Dennoch machen beide Gemälde, „Jeremias“ und „die trauernden Juden“ unleugbar einen großen Eindruck, und nicht nur durch den Ernst ihrer Stimmung, sondern selbst durch die allgemeine Silhouette. Bendemann hat nicht die reiche romantische Gefühlsströmung Lessing's, und darum nicht das gleiche Maß Naivetät; aber er hat mehr Anlage für die künstlerische Form und würde, wie mir scheint, unter dem Einfluß anderer Grundlehren, zwar nicht an Phantasie, gewiß aber in der Ausbildung seines Gefühls für Composition nach den Bedingungen der Einheit, Klarheit und Schönheit viel haben gewinnen können.

Bendemann blieb mit der Wahl seiner Stoffe auf dem Boden des beschaulichen Lebens. Sie boten den dreifachen Vortheil, daß sie eine ruhigere, vollendetere Durchbildung der Bilder nach Naturstudien gestatteten, daß sie nicht einen zu bestimmten Ausdruck verlangten, und daß sie dennoch das Publicum veranlaßten, eine Fülle von Gedanken und Empfindungen darin zu entdecken. Derart sind seine „zwei Mädchen am Brunnen“ in einem phantastischen Ballcostüme, deren stummen Mienen die mannichfachsten Auslegungen geworden;*) sein „Hirt und Hirtin“, die auf der Spitze eines Hügels sitzend, in die Lande schauen, eine wunderliche Zusammenstellung, wonach beide Gestalten in der Form eines umgekehrten Antiqua-V nach unten auseinander gehen, das Kinn des Hirten aber auf der Schulter der Hirtin liegt und beide Köpfe nach derselben Richtung sehen; dahin gehört auch

Mädchen am Brunnen.

Hirt und Hirtin.

*) Im Besitz von Frau Moll in Cöln; gest. von Felsing.

3. Zeitr. Aernte. „die Aernte", wo der Hausvater unter dem Schatten eines Baumes stehend, seinen Schnittern und Schnitterinnen von fern zusieht. (Gestochen von Eichens.) Im Jahr 1838 folgte Bendemann einem Rufe nach Dresden, wo wir ihn wieder finden werden.

C. Sohn. Carl Sohn aus Berlin, geb. 1805, trat zuerst 1828 mit einem Bilde „Rinaldo und Armide" nach Tasso's „befreitem Jerusalem" öffentlich auf. Rinaldo und Armide. Weder religiöse, noch poetische Romantik bestimmten, wie sich bald zeigte, seine Wahl, Sinnenlust und sinnliche Liebe boten sich ihm bei dem Studium nach dem Modell als dankenswerthe Motive der Darstellung; dabei aber blieb Sohn weit entfernt von französischer Schlüpfrigkeit, oder venetianischer oder Rubens'scher Dreistigkeit: er hielt sich und den Beschauer stets in den Schranken einer erlaubten Sehnsucht und eines nicht anstößigen Naturgenusses. Süßes, schmachtendes Verlangen spricht aus dem ersten Bilde (im Besitz des Prinzen Friedrich von Preußen), wozu Rinaldo und Armide in der That nur den Namen geliehen, während das in sanfter Umschlingung im Grase ruhende Paar jeden andern führen könnte. Sein zweites Bild, Hylas. „Hylas", womit er in der Ausstellung von 1830 glänzte, steht, obschon der griechischen Sage entnommen, seiner Quelle nicht näher, als das erste der seinigen, sondern gehört ganz der Gegenwart an. Ein schöner entkleideter Jüngling sitzt mit einem Wasserkrug am Wasser, in das er bereits mit einem Bein hinabgleitet, und in welchem drei schöne Mädchen, ohne alle Verhüllung, sich bemühen, ihn zu gewinnen. Die erste umschlingt ihn und spielt unter zärtlichen, schmachtenden Blicken in seinen Locken; die andere streckt mit glühendem Verlangen die Arme nach ihm aus; die dritte umfaßt das herabgleitende Bein des Jünglings. — Diesem Bilde folgten unmittelbar

„Diana mit ihren Nymphen im Bade", aufgeschreckt durch einen (nicht sichtbaren) Lauscher, und „das Urtheil des Paris." Wenn keines dieser Bilder, ungeachtet der mit sichtlicher Vorliebe vorgeführten Nacktheiten, eine bedenkliche Wirkung äußert, so ist sicher der Grund dafür nicht allein in der nicht sehr lebensvollen Färbung und sehr glatten Behandlung, sondern auch in der ernsten Zurückhaltung des Künstlers zu suchen; wenn sich aber die Schönheit des weiblichen Körpers in diesen Bildern fast nirgend in freier Entwickelung zeigt, vielmehr häufig durch contrastierende Bewegungen verdeckt wird, so scheint die Schuld an der Ungeschicklichkeit der Modelle zu liegen, denen der Künstler mehr als billig Rechnung getragen. Der „Raub des Hylas" ist im Besitz des Königs von Preußen.*)

3. Zeitr. Diana im Bade. Urtheil d. Paris.

Sohn kehrte hierauf zu neuern Dichtungen zurück: er malte die Scheidescene zwischen Romeo und Julie nach der ersten Liebesnacht**), und aus Goethe's Tasso „die beiden Lenoren" und „Tasso von den Prinzessinnen belauscht." Im ersten der beiden letztgenannten Bilder, das mehr als ein anderes mit unbegrenztem Beifall aufgenommen worden ist, stehen die beiden Damen in phantastischem Theatercostüme auf einem offenen Balcone, hinter welchem der Garten sichtbar ist; die Prinzessin von Este scheint verstimmt, die Gräfin Sanvitale, die ihre Füße in eine wunderlich gekreuzte Stellung gebracht, macht sie mit einer Handbewegung auf die Schönheiten des Parks, wo nicht auf den für uns unsichtbar darin wandelnden Dichter aufmerksam. Das Bild macht den Eindruck von ein Paar Costümefiguren,

Romeo u. Julia. Goethe's Tasso.

*) Lith. von Oldermann.
**) Gest. von Lüderitz.

3. Zeitr. denen der Beschauer nach Belieben Gedanken unterlegen kann*), nur keine aus Goethe's Tasso. Das andere Bild zeigt uns Tasso im Park ins Gras gestreckt, mit dem Oberkörper an ein Säulencapitäl gelehnt, mit Buch und Griffel dichtend; die beiden Lenoren betrachten ihn ohne gesehen zu werden von fern. Wiederum ein Bild, das der entzückten Phantasie des Beschauers überläßt, einen Inhalt ihm zu geben.

Neben diesen Bildern mit historischen Titeln stehen einige ähnliche ohne diesen Schmuck, die man etwas ausgeschmückte Naturstudien oder Bildnisse nennen könnte, wie „die Lautenspielerin", im Besitz des Consuls Wagner in Berlin, ein romanhaft gekleidetes Mädchen mit einer Laute, „die beiden Schwestern", ein blondes und ein braunes Mädchen neben einander. Außerdem hat sich Sohn einen Namen gemacht durch eine Anzahl Bildnisse, namentlich von Frauen, die sich indeß weniger durch eine besonders charaktervolle Auffassung, als vielmehr durch eine gediegene Zeichnung, weiche Modellierung und vollendete Ausführung auszeichnen.

Lautenspielerin.

D. beiden Schwestern.

Chr. Köhler, geb. 1809 zu Werben in der Altmark, wählt auch am liebsten Frauen zu Gegenständen seiner Bilder, und hält sich dabei an Vorbilder weniger von feinem Gliederbau und psychischen Vorzügen, als von derben Formen und sinnlicher Fülle. Er begann seine Laufbahn mit „Elieser und Rebecca am Brunnen" und „Jacob und Rahel", zwei schüchternen Compositionen, durch deren Ausführung er so zu sagen sich eingeschult. Mit den so erlangten Kräften machte er sich an ein größeres Werk, „die Findung Mosis", ausgestellt 1834, und bekannt durch Jentzen's Litho-

Chr. Köhler.

Elieser und Rebecca.

Jacob u. Rahel.

Findung Mosis.

*) Lith. von Wildt, von Schall, Beck, Zöllner, und mehren Andern.

graphie. Die Prinzessin neigt sich theilnehmend zu dem Kind, das ihr, von einer knieenden Dienerin dargeboten, die Aermchen entgegenstreckt, während eine ältere Frau es bewundernd betrachtet; zwei andere Dienerinnen mit Wäsche und einem Salbengefäß halten sich, obwohl nicht gleichgültig, links etwas zurück; einige Palmenpflanzen erinnern an den Nil, dessen Uferrand den Vorgrund bildet. Es sind anmuthige, mit sorgfältiger Wahl und Ueberlegung gestellte und drappierte Gestalten von durch und durch modernem, modellartigen Gepräge, vortrefflich coloriert und mit dem achtungswerthesten Fleiße ausgeführt. Unter allen bisher genannten Bildern steht keines der Weise des Meisters so nahe, ist keines bis in die kleinste Falte, ein so sprechendes Beispiel für die Anwendung seiner Lehren. Das Bild kam in das städtische Museum zu Königsberg.

3. Zeitr.

Selbstständiger erscheint er im nächstfolgenden Bilde, der „Semiramis", die von ihren Zofen umgeben, im Zorn vom Putztisch auffährt, an dem sie ihr Haar ordnet, während ein Aufruhr die Stadt durchtobt. Es ist ein Kniestück; seine Hauptwirkung wird in das zornfunkelnde Auge der Königin gelegt. Höher noch wird seine „Mirjam" gewürdigt, welche in hoher Begeisterung vor den israelitischen Jungfrauen nach der Rettung aus dem rothen Meere hertanzt. Und als gleich ausgezeichnet wird das Bild gepriesen, in welchem David's und Saul's Siegeszug nach der Bewältigung Goliath's geschildert ist, und in welchem vornehmlich der Jungfrauen-Reigen Wohlgefallen erweckt. Aber als die vollendetsten Werke Köhlers werden*), vornehmlich des beinahe venetianischen Colorits halber, gepriesen: „die Aussetzung

Semiramis. Mirjam. David u. Saul. Aussetzung Mosis.

*) W. Müller, Düsseldorfer Künstler, 1854. p. 37.

3. Zeitr. Semiramis. Mosis" und eine zweite, größere „Semiramis." An keinem Bilde tritt das Bedenkliche der Düsseldorfer Prinzipien deutlicher hervor, als an seiner „Poesie." Ohne ursprüngliche Conception, ohne innere Anschauung, wird eine Idee als solche gewiß nicht zur Darstellung gelangen; das Ausgehen vom Modell wird immer nur im besten Fall zu einer gut gezeichneten und wohlgemalten Figur führen. Das ist Köhler's „Poesie", aber, als Poesie, die Reflexion in jedem Zuge, die den Ausdruck berechnet, die Sylbenmaße zählt, vor Verletzung des Anstandes sich bewahrt, aber nicht mehr Begeisterung hat, als sich lernen läßt. Kein Wunder, daß Shakespeare's Geist von ihm mißverstanden worden. Ein späteres Bild stellt Romeo's „Julia nach der ersten Liebesnacht" dar; sie ist aus dem Schlafgemach, dessen Lampe noch ihren Schein auf sie wirft, auf den Söller getreten und blickt nach dem Garten hinab, wo wir uns ihren fortgehenden Geliebten zu denken haben; die Morgendämmerung legt einen Lichtschein auf ihr durchwachtes Antlitz. Abgesehen von dem sehr reifen Alter und einem über die erste Liebe hinausgerückten Aussehen dieser Julia scheint mir die Wahl dieses Gegenstandes für eine Kunst, die dem Beschauer die Freiheit der Gedanken läßt, unpassend.*)

Poesie. Julia.

Heinr. Mücke. Heinrich Mücke aus Breslau offenbart in seinen Werken ein eigenthümliches Streben, das nur nicht von ausreichenden Kräften unterstützt wird. Seine Stärke hat er in einer ernsten, historischen Färbung, deren Tiefe uns für den Mangel an Tiefe der Zeichnung und Charakteristik entschädigen sollte. Mit Vorliebe hat er sich romantischen Stoffen gewidmet, der Legende von der h. Genovefa; der Geschichte

*) Gest. von Felsing.

von Eginhart und Emma; von Barbarossa und Gela; Tristan 3. Zeitr. und Isolde, St. Elisabeth zc. Von allen mir bekannten Bildern des Künstlers, die zu dieser Gattung gehören, hat mir keines so wohl gefallen, als „die h. Katharina“, wie ihr Leichnam von Engeln durch die Lüfte getragen wird.

Mücke hat auch mehre Wandmalereien ausgeführt; namentlich hat er sich an den Fresken im Schlosse des Grafen Spee zu Helldorf betheiligt und dort die Unterwerfung der Mailänder unter Barbarossa, die Demüthigung Heinrichs des Löwen, und die Kaiserkrönung in Rom; deßgleichen die beiden einzelnen Gestalten: Otto, Bischof von Freysing, und St. Bernhard, gemalt. Von den Arbeiten im Elberfelder Rathhause, deren leitende Gedanken von ihm herrühren, übernahm er „die Einführung des Christenthums durch den h. Suitbertus“, und stellte ihn dar, wie er die Heidenopfer abschafft, wie er predigt, tauft und das Abendmahl austheilt; auch wie er Kirchen und Klöster stiftet. Diese Compositionen sind nicht werthlos: aber es spricht auch nicht ein besonders glänzender Künstlergeist mit überraschenden Motiven oder großen Formen daraus uns an.

Hermann Stilke ist theils unter den Künstlern der ältern Düsseldorfer, dann der Münchner Schule und zuletzt bei Berlin aufgeführt. Hier will ich nur hinzufügen, daß er in den Jahren 1831 bis 1847 in den Reihen der Düsseldorfer Künstler stand. Anfangs gab er sich ganz der herrschenden Richtung auf Bilder von passiver Stimmung hin und wählte die Stoffe mit Vorliebe aus der romantischen Zeit, namentlich aus den Kreuzzügen. So entstanden 1832 Rinaldo und Armide; 1834 die verschmachtenden Pilger in der Wüste (im Besitz des Grafen Raczynski in Berlin; gest.

3. Zeitr. von Eichens, lith. v. Sprick); die Morgenwache der Kreuzfahrer (lith. v. Gerhard); Christensclavinnen im Harem; der verwundete Kreuzritter; die Aufnahme eines Kreuzritters in einem Kloster. Ferner malte Stilke für das städtische Museum in Königsberg 1841 den Auszug der letzten Christen nach der Eroberung von Ptolemais. Schon früher hatte er die Flucht der letzten Christen aus dem Gelobten Lande gemalt. Zu diesen Bildern aus den Kreuzzügen fügte er verwandte Gegenstände. „Semiramis" (wie Köhler s. o.), das Gebet der Jungfrau von Orleans mit Randbildern aus ihrem Leben (für Lord Landsdown). Die früher erwähnten Arbeiten im Schloß Stolzenfels fallen in die Jahre 1842 bis 1846.

Theodor Hildebrandt. Zu den eigenthümlichsten Erscheinungen der Düsseldorfer Schule gehört Theodor Hildebrandt aus Stettin, geb. 1804. Durch ihn finden die Lehren Schadow's ihre Verwirklichung ohne jene Consequenzen, die den Arbeiten von Bendemann, Köhler u. A. Abbruch thun: er macht keine Versuche der Idealisierung der Modelle. Da er für diese seine Sinnesrichtung am meisten Anhaltepunkte in Shakespeare's Dramen sah, bezog er den Stoff für seine Bilder von ihnen. Nach einigen leichten Flugversuchen nahm er sogleich mit seinen

Kinder Eduards. „Kindern Eduards" 1834 einen leuchtenden Aufschwung. In reizvoller Umarmung liegen die beiden Knaben schlummernd auf ihrem Lager im Tower; die gedungenen Mörder, die von der Rückseite ans Bett getreten, heben schon das Kissen empor, womit sie sie ersticken wollen, halten aber — gerührt vom Anblick der Schönheit und Unschuld inne — im Vollzug ihres scheußlichen Auftrags. Das Bild (einmal im Besitz des Domherrn v. Spiegel in Halberstadt, dann ein zweites bei Graf Raczynski, gest. von Lüderitz und Knolle) ist mit

Recht eine Perle genannt worden. Zu der Liebe und Sorg- 3. Zeitr.
falt, womit es bis in die kleinsten Einzelheiten ausgeführt
ist, gesellt sich eine große Freiheit und Schönheit der Dar-
stellung, und wie gewissenhaft auch Hildebrandt seine Stu-
dien nach der Natur gemacht: die Worte Shakespeare's stehen
darüber und bleiben der Leitstern, den er nicht aus den Augen
verliert.

Aus Shakespeare's Heinrich VIII. entlehnte er den „Tod des Cardinal Wolsey" in Gegenwart des Abtes und Cardin. Wolsey.
der Mönche im Kloster zu Leicester, ein nicht ganz glückliches
Bild; aus „Othello" den Moment, wo der Mohr dem Do- Othello.
gen und seiner Tochter Desdemona seine Geschichte erzählt
und damit das Herz der letztern für sich entzündet, ein Bild,
bei welchem es ihm gelungen, das doppelte Interesse, womit
erzählt und womit angehört wird, deutlich auszudrücken, so
daß man auf den undarstellbaren Inhalt der Erzählung ohne
Vorwurf verzichtet. Aus „Lear" wählte er die Sterbescene Lear.
des greisen Königs und erreichte auch hier glücklich sein Ziel.
Dagegen muß seine „Judith bei Holofernes" (im Be- Judith.
sitz des H. vom Rath in Duisburg) als ein gänzlich verfehltes
Werk bezeichnet werden. Die Heroine ist sitzend dargestellt,
Holofernes liegt zu ihren Füßen, den Kopf auf ihrem Schooß;
den faßt sie mit der Linken am Haar und hebt mit der Rech-
ten das Schwert zum Morde: eine Lage, in welcher nur ein
Durchsägen des Halses, kein Abschlagen des Kopfes möglich
ist. Auch hat das Bild weder den Reiz der Färbung, noch
der sorgfältigen Ausführung, wodurch des Künstlers andere
Bilder glänzen.

Die Freude an der Natur, am wirklichen Leben, die
Lust, mit der Hildebrandt bei seinen historischen Bildern ihr
als seiner treuen Führerin folgt, und aus allen Kräften sie

3. Zeitr. zu erreichen strebt, hat ihn veranlaßt, allerhand Gegenstände aus dem Leben, wenn auch nicht aus der Gegenwart, zu nehmen, ohne dabei das Buch der Geschichte oder der Dichtkunst zu Rathe zu ziehen. So hat er mit sichtbarem Behagen einen

Alter Krieger. alten Kriegsmann aus dem 16. Jahrhundert gemalt, der ein Kind auf dem Schooß hält, das ihn neckend am Barte zupft; ein heiteres, in Farbe und Modellierung vortreffliches Gemälde (im Besitz des Consuls Wagner in Berlin; lith. von Wild).

D. kranke Rathsherr. Dem Costüme nach der gleichen Zeit angehörig ist „der kranke Rathsherr" (im Besitz des Herrn Krause in Lenzerow), der kummervoll die Hand auf seines unbefangen zu ihm aufblickenden Töchterchens Lockenkopf legt.

Hieher gehören auch: sein „ruhender Räuber", ein Zeitgenosse von Lessing's „Räuber"; ferner „die Kinder im Kahn", ein Knabe und Mädchen, die sich sorglos von der spiegelnden Fluth treiben lassen; „die singenden Chorknaben", „die Märchenerzählerin" u. a. m.

Aus dem Bisherigen ist zu ersehen, daß Hildebrandt einen entschiedenen Beruf zur Bildnißmalerei haben muß; und in der That erreicht er hier seine höchste Höhe, namentlich bei männlichen Bildnissen. Als Schadow im Jahr 1830 mit mehren seiner Schüler in Rom war, entstand daselbst durch gemeinsame Betheiligung ein Bildnißbild, auf welchem Bendemann mit Vater und Mutter, Hübner, Schadow, Sohn und Hildebrandt conterfeit sind, und zwar der Vater Bendemann und Maler Sohn von Hildebrandt.

Eduard Steinbrück. In abweichender Richtung sehen wir Eduard Steinbrück aus Magdeburg, geb. 1802, romantische Stoffe aufsuchen und bearbeiten. Wenn Hildebrandt an den großen Britten sich wandte, so kehrte Steinbrück lieber bei L. Tieck

ein, dessen „wundervolle Märchenwelt" mit ihren reinen Phantasie-Gebilden seiner etwas unentschiedenen Natur am meisten zusagte. Ursprünglich Schüler von Wach in Berlin, dann von Schadow in Düsseldorf, dann selbstständig in Rom, später in Berlin, ging er 1833 wieder nach Düsseldorf, und aus dieser Zeit stammen seine namhaften Gemälde. Hier malte er die „Genovefa", die mit ihrem Kinde am Stamm eines Waldbaumes sitzt, und Trost und Hülfe suchend nach oben blickt. Das Bild (j. in der großherzoglichen Galerie zu Darmstadt, und gestochen von Felsing) ist sehr fleißig ausgeführt, leidet aber wesentlich an dem Mangel der charakteristischen Züge, welche die Gestalt erst zur Genovefa machen würden. Dasselbe gilt von dem „Rothkäppchen", das sich durch nichts von einem kleinen Bauernmädchen, das mit einem Hund spielt, unterscheidet. Es ist im Besitz des Herzogs von Dessau, lith. von Lange und Tempeltey. Am glücklichsten dürfte er den Märchenton in den „Elfen" getroffen haben, die ein zwischen hohem Schilf auf einer Muschel fahrendes Kind umschwärmen, das Schiffchen ziehen, auf Schneckenhäuschen musicieren und allerhand Kurzweil treiben. Er mußte das Bild öfter wiederholen, und malte ein zweites dazu, in welchem die Elfen zwischen Pflanzenstengeln auf- und niederklettern. Auch die „Nymphe der Düssel" und Fouqué's „Undine" sind Arbeiten ähnlicher Art. Doch ist nicht zu verkennen, daß beiderlei Gegenständen die Oelmalerei mit ihrem realistischen Farbenton nicht die geeigneten Mittel an die Hand gibt. Leichte, luftige Wasserfarben würden sie gewiß poetischer ausmalen.

3. Zeitr. — Genovefa. — Rothkäppchen. — Elfen. — Düssel. Undine.

Steinbrück hat sich auch an biblischen Gegenständen versucht. Seine Parabel aber vom „Satan, der Unkraut unter den Weizen sät", vollendet 1844 und im Besitz

Satan der Unkraut sät.

3. Zeitr. des Königs von Preußen, hat das Unglück, das sinnreiche Gleichniß hinkend zu machen. Er nimmt Christus als Säemann und läßt Satanas unmittelbar hinter ihm drein gehen. Würde das — muß man fragen — der allwissende Heiland dulden? oder dürfte er nur so sorglos das Feld bestellen, ohne an einen feindseligen Nachtreter zu denken, ohne sich einmal umzusehen? Ist dieß verfehlt, so ist das Bestellen der Ernte und das Verbrennen der Disteln durch Engel, wie freundlich es sich auch ausnimmt, nicht glücklicher. Das Bild des Dichters paßt nicht immer in die Hand des Malers, der es vielmehr zurück übersetzen muß, wenn es auf Sinn und Gemüth wirken, und mehr als ein Bilderräthsel sein soll. Korn schneiden aber und Disteln verbrennen rühren das Herz nicht, auch wenn es Engel thun! Ganz dasselbe gilt von der zweiten von

D. große Gastmahl. Steinbrück (1844) gemalten Parabel „vom großen Gastmahl". In offener Halle, an einer reich besetzten Tafel sitzt der Hausherr, der seine Knechte ausgeschickt hat, Gäste zu laden. Von der einen Seite kommen Arme, Krüppel, Lahme und Blinde, um am Mahle Theil zu nehmen, von der andern Reiche, um sich zu entschuldigen und wieder zu gehen. Schenken bedienen die Tafel. Daß ein geistliches Gastmahl gemeint sei, kann Niemand von selbst wissen, und für eine Schmaußerei ist die Kunstanstrengung zu groß und doch wirkungslos. — Wohlgefällig, aber ohne neue und eigenthümliche Motive

Geburt Christi. Landschaften. ist die Geburt Christi von ihm. Auch in Landschaften hat er sich, und nicht ohne guten Erfolg, versucht.

H. Plüddemann. Hermann Plüddemann aus Colberg, geb. 1809, trat zuerst mit einer „Loreley" auf, und in die in Düsseldorf herrschende Richtung ein. Bald indeß wendete er sich ernsteren Aufgaben zu und zeigte ein achtungswerthes Streben, das nur nicht von ausreichenden Kräften unterstützt wurde.

Doch erregte er mit dem Gemälde von der Auffindung der Leiche Roland's durch Carl den Großen und den Erzbischof Turpin im Thale von Ronceval großes Aufsehen. In Helldorf malte er die Erstürmung von Iconium nach einer Zeichnung von Lessing, und die Auffindung der Leiche Barbarossa's nach eigener Composition. Daran reiht sich die Hinrichtung Conradin's und Friedrich's von Baden, ein edel und in sprechenden Gegensätzen gehaltenes Gemälde. Mit Columbus hat er sich mehrfach beschäftigt; er malte den Moment der Entdeckung Amerika's, wo die rebellische Mannschaft sich reuig vor Columbus niederstürzt; dann die Rückkehr des Entdeckers, und seinen Tod.

3. Beitr.

Mit Mücke malte er im Rathhaus zu Elberfeld, und zwar den Theil des Frieses, welcher ein Stück mittelalterlich deutscher Culturgeschichte zum Gegenstand hat: ein Gaugericht, Minnesänger, Turniere, Waffenschmiede, Scenen des Faustrechts; Industrie und Handel; auch christliche Missionäre.

An diesen Arbeiten betheiligte sich auch Lorenz Clasen aus Düsseldorf, geb. 1812. Er hatte bereits durch Bearbeitung einiger biblischen und geschichtlichen Stoffe sein Talent für Composition bewährt, als ihm für das Elberfelder Rathhaus „die Segnungen des Friedens" übertragen wurden, Darstellungen, denen man eine gewisse Geschicklichkeit nicht absprechen kann, ohne von ihnen besonders angesprochen zu werden.

Lorenz Clasen.

Aus der großen Anzahl von Künstlern und Kunstjüngern, die sich in Düsseldorf zusammengefunden, nenne ich zunächst noch einige, deren Namen öfter, wenn auch nicht mit großer Auszeichnung genannt worden. Otto Mengelberg aus Düsseldorf, geb. 1817, malte eine Judith, einen

Otto Mengelberg.

3. Zeitr. Drachentödter Michael, eine Lorelei, den verlornen Sohn etc.

A. Ehrhardt. — Adolph Ehrhardt aus Berlin, geb. 1813, malte, in Bendemann's Weise, die Tochter Jephta's, Jacob und Rahel etc., und ging später nach Dresden. — Jos. Nießen

Jos. Nießen. aus Cöln, geb. 1821, zeigte Talent für Farbe, über dessen Ausbildung im Sinne venetianischer Meister und Manieristen er die Aufgaben der Composition vernachlässigte. Er malte eine Herodias mit dem Haupte des Johannes, ein Martyrium der H. Irene, wobei das Haupt der Heiligen, man sieht nicht ein warum? in Schatten gesetzt ist, und viele Bilder christlichen Inhalts ohne entsprechenden Gehalt. Er siedelte 1859 nach Weimar über.

Es kann meine Aufgabe nicht sein, die Ausläufer einer ohnehin nicht besonders mächtigen Ader weiter zu verfolgen; ich wende mich zu einigen Jüngern der Schule, in denen von Anfang an reichere Kräfte in Bewegung waren, und die sich auf eignen Wegen, aber in Zusammenhang mit der neuen deutschen Kunst in ihrer geschichtlichen (in diesem Buche des Weiteren dargelegten) Entwickelung zu rühmenswerthen Meistern durchgebildet.

Alfred Rethel. Ich nenne hier zuerst Alfred Rethel aus Aachen, geb. 1816, gest. 1859, ein mit schönen künstlerischen Gaben ausgestattetes, leider! in der Blüthe des Lebens gebrochenes Talent. War schon bei seinem ersten Auftreten in Düsseldorf seine markige Art zu zeichnen, gegenüber den zaghaften, unbestimmten Umrissen eines Sohn, Bendemann, selbst Lessing's, ein Beweggrund der Bewunderung, so zeigte sich auch bald, daß er, wie Keiner seiner Kunstgenossen, über einen Quell künstlerischer Formen verfügen, und daß er diese Formen bis zur Großartigkeit steigern konnte. Weltumfassend in seinen Conceptionen war er schwungvoll, energisch und

treffend in der Darstellung, und richtete neben den wie durch Ansteckung verbreiteten Schlummerliedern der Schule seine Phantasie auf große Ereignisse und Thaten.

3. Beitr.

Die erste Aufgabe, die er sich gestellt — „Die Geschichte der Verbreitung des Christenthumes in Deutschland" — bezeichnete den neuen, von ihm eingeschlagenen Weg und die Kluft, die ihn von der Heerstraße seiner Vorgänger schied. Er stellte den Apostel der Deutschen, Winfried (Bonifacius), in der gesunden Kraft seines Glaubens dar (1832), dann (1836), wie er, umgeben von den wilden Söhnen unserer Nordebenen, die Eiche Wuodans fällen läßt, um aus ihrem Holze eine christliche Capelle zu erbauen, deren Grundriß er auf den Boden zeichnet. Trotz, Zweifel, Hingebung, Glaube stehen in klar ausgesprochnen Gegensätzen neben einander. (Im Besitz des Domherrn von Spiegel in Halberstadt.)

Bonifacius.

Inzwischen verfolgte Rethel diesen Plan nicht, da es ihm vorerst daran liegen mußte, die künstlerischen Mittel der Ausführung zu gewinnen. Das erste von ihm gemalte Bild: „Nemesis die einen Mörder verfolgt", zeugt von der Tiefe und dem Ernst seiner Auffassungsgabe und macht einen erschütternden Eindruck, ist aber doch zu unvollkommen und phantastisch in der Form, als daß der Künstler hätte darauf weiter bauen können. Bedeutender ist sein „Daniel in der Löwengrube", in der Sammlung des Städelschen Instituts zu Frankfurt, gest. von Steifensand, lith. von Fay. Noch andere kleinere Bilder, wie „St. Martin" den Mantel mit einem Bettler theilt, die Auffindung der Leiche Gustav Adolph's 2c. malte er; aber offenbar drängte sein Genius nach anderen Zielen; und da er diese in Düsseldorf zu erreichen verzweifelte, verließ er die Schule und ging nach

Nemesis.

Daniel.

S. Martin.

Gustav Adolph.

3. Zeitr.

Frankfurt a. M., wo er in Ph. Veit und E. Steinle verwandtere Geister zu finden hoffte, und wo wir ihn später, mit großen Arbeiten beschäftigt, wieder antreffen werden.

J. Fay. Simson. Kleopatra.

In Düsseldorf hatte übrigens Rethel einen Kunstverwandten gefunden an Joseph Fay aus Cöln, geb. 1813, der ihm, obschon mit schwächeren Kräften, folgte. Er trat zuerst mit einem Bilde von „Simson und Delila“ auf, dem er „Kleopatra's Selbsttödtung“ folgen ließ, in welchen Arbeiten sich ein derber Naturalismus kund gab. Als er aber veranlaßt wurde, an den Fresken im Elberfelder Rathhaus Theil zu nehmen, verließ er diese Bahn und lenkte in die von Rethel angegebene Richtung ein. Er hatte „die Urgeschichte des germanischen Volkes“ darzustellen,

Deutschl. Urgeschichte.

und zeigt uns im Bilde die Lebensweise, Sitten und Beschäftigungen unserer Altvordern. Da haben wir einen Greis vor uns, der einen Buben in der Anfertigung eines Bogens unterrichtet, während andere Knaben ringen, und weiterhin für die Nahrung gesorgt wird. Einem Schwertertanz kräftiger und gewandter Jünglinge sehen Frauen und Greise zu; dann folgt eine Jagdscene, eine gottesdienstliche Handlung, und endlich die Arminiusschlacht im Teutoburger Walde. Es spricht ein frischer, gesunder Kunstgeist aus diesem Werke, Phantasie, Freiheit und Verstand in der Composition, wie in der Formengebung. Es sind urwüchsige, kräftige und schöne Gestalten, kräftig in ihren Bewegungen, und ausdrucksvoll und wahr in Mienen und Haltung. Leider hat sich Fay später nach Paris begeben, wo so mancher deutsche Künstler schon eine oberflächliche, fremde Geschicklichkeit für die Tiefe und Wahrheit der Empfindung, für Phantasie und Schönheitsinn, für nationale und persönliche Eigenthümlichkeit eingetauscht hat.

Ich komme nun zu dem Künstler, den ich für den Stolz der Schule, sicher für das bedeutendste Ergebniß der Lehren Schadow's halte, zu Ernst Deger aus Bockenem bei Hildesheim, geb. 1809. Wohl ist Deger von Modellstudien mehr, als von der Auffassung der Natur und des Lebens im Großen ausgegangen, und noch in seinen vollendetsten Werken spürt man die ursprüngliche Abhängigkeit von der oft zufälligen äußern Erscheinung, allein der hie und da mangelhafte Formensinn findet in der Tiefe und Reinheit des Gemüths unsers Künstlers, in der Fülle und Wahrheit der Empfindung einen so vollständigen Ersatz, daß Auge und Herz des Beschauers nicht Zeit haben, kritische Betrachtungen anzustellen. Deger hat sich ausschließlich der christlichen Kunst, und zwar nur im Bereich der katholischen Kirche gewidmet. Er ist Katholik, im unberührten Besitz eines ererbten, kindlichen Glaubens, in welchem er für seine Seele Frieden und Seligkeit, für seine Kunst aber eine unerschöpfliche Quelle neuer beglückender Anschauungen findet. Ist die Kunst ein Lebenszeichen des Geistes, so darf die katholische Kirche mit besonderer Befriedigung auf Deger sehen, als einen treuen und beredten Zeugen, wenigstens soweit sie die Traditionen des Christenthumes festgehalten, wodurch sie sich ja von der allgemeinen christlichen Kirche nicht scheidet. Auch darf nicht verschwiegen werden, daß sich Deger's Bilder einer allgemeinen Anerkennung und weiten Verbreitung in Nachbildungen erfreuen. Er trat zuerst 1831 mit einer Grablegung auf (im Besitz vom Buchhändler Dumont-Schauberg in Cöln, lith. von Sonderland); 1832 folgte eine Kreuztragung (im Besitz von Prinz Friedrich von Preußen) und eine Maria, wandelnd mit dem Christkind an der Hand (im Besitz von Jul. Hübner, gest. von C. Müller), ein besonders

3. Zeitr.

E. Deger.

Grablegung.

Kreuztragung.

Maria wandelnd.

3. Zeitr. durch Naivetät ansprechendes Bild. 1834 malte er für die Kirche von Arnsberg die Auferstehung Christi; 1836 die Geburt Christi, gest. von Caspar; 1837 die Verkündigung und die Himmelskönigin mit dem Kind in den Armen, für die Jesuitenkirche in Düsseldorf. Wenn tausendfach überlieferte Gegenstände in der alten Form wiederkehren, so können sie auf einen besondern Eindruck nicht rechnen; selbst dann kaum, wenn Form und Vortrag ihnen ein neues Leben einzuhauchen versuchen. Wenn aber ein solcher Gegenstand eine Wiedergeburt im Gemüth erlebt, wenn eine neue Auffassung neue Seiten daran entdeckt und zeigt, dann ist seine Herkunft von Altersher vergessen und wir glauben ein Erstlingswerk vor uns zu sehen. Das ist Deger's ebenbürtig angeführtes Marienbild! Gleich der Sixtinischen Madonna, ist sie, ungeachtet der Himmelskrone, nur die Trägerin des göttlichen Kindes, und schlägt sogar in himmlischer Bescheidenheit die Augen nieder, während das Christuskind auf ihren Armen vor ihrer Brust mit weitoffnen Augen in die Welt blickt und sie mit weitoffnen Armen liebevoll zu umfangen begehrt. Schwerlich hat ein Madonnenbild neuer Zeit so in das Herz des Volkes geschlagen; Keller, Const. Müller und auch A. Glaser haben es gestochen; hundertfältig ist es nachgebildet worden, und auch die Plastik hat sich mit bestem Erfolg seiner bemächtigt.

Auferstehung. Geburt. Verkündigung. Himmelskönigin.

Hatte sich Deger in diesen und einigen andern Staffeleibildern als der berufene Jünger der christlichen Kunst bewährt, so bedurfte es nur einer äußern Veranlassung, um seinem Genius die breiteste Entfaltung zu sichern. Diese fand sich, indem der Graf von Fürstenberg-Stammheim, durch eine Erbschaft zur Erbauung und Ausschmückung einer Kirche verpflichtet, auf dem Apollinarisberg bei Remagen die-

Apollinarisberg.

sen Bau durch den Dombaumeister von Cöln, Zwirner, aus- führen ließ, und für die dafür bestimmten Freskogemälde eines Malers bedurfte. Die Wahl konnte in Düsseldorf nicht wohl auf einen Andern, als auf Deger fallen; allein die Größe der Unternehmung verlangte Beistand, und er fand ihn in drei möglichst gleichgestimmten Kunstgenossen, den Brüdern Andreas Müller, geb. 1811 in Cassel, und Carl Müller, geb. 1818 in Darmstadt, und in Friedrich Ittenbach aus Königswinter, geb. 1813.

3. Zeitr.

Gebr. Müller. Fr. Ittenbach.

Obschon die Kirche in der Form eines griechischen Kreuzes aufgeführt worden, so hat man doch die Bauformen des Cölner Domes dafür angewendet, aber in einer Weise, daß große Wandflächen für Malereien gewonnen wurden. Inhalt und Anordnung der Bilder ist das Ergebniß gemeinsamer Verabredung der betheiligten Künstler. Das Leben Mariä und die Kindheitgeschichte Christi, von Ittenbach, nehmen die Wände des Hauptschiffs ein. Im Kreuzschiff malte Andr. Müller an den Ost- und Westwänden die Geschichte des H. Apollinaris, umgeben von vielen einzelnen Heiligengestalten: wie ihn Petrus zum Bischof weiht, wie er in Ravenna die Tochter des Stadthauptmanns vom Tode erweckt; wie er in Gegenwart des römischen Imperators und vieler Krieger und Großen des Reichs die Statue Jupiters durch sein Wunderwort zertrümmert; und wie er zum Märtyrer wird. An der Südwand des Kreuzschiffes ist der Eingang und ein hohes Spitzbogenfenster. Dessen ungeachtet ist noch Raum für die Darstellung der Vermählung, Verkündigung und Heimsuchung (von C. Müller) und die umgebenden Figuren von Glaube, Liebe, Hoffnung und Demuth (von Ittenbach). An der Nordwand des Kreuzschiffs hat Deger die Kreuzigung Christi in einem großen Gemälde dargestellt, umgeben von

3. Zeitr. den Gestalten der Stärke, Gerechtigkeit, Mäßigkeit und Klugheit; darunter im Sockel in mäßig großen Figuren: das Gebet am Oelberg, die Geißelung, Dornenkrönung und Kreuztragung Christi. Auf den Wandflächen des Chors in der Flucht des Hauptschiffs hat C. Müller die Himmelfahrt und Krönung Mariä, und gegenüber Deger die Auferstehung Christi gemalt, Ittenbach aber darunter Petri Schlüsselamt und das Noli me tangere. Im Tribunenbogen vor der Chornische hat C. Müller das symbolische Lamm von anbetenden Engeln umgeben angebracht, und auf dem Gurtbogen (grau in grau) die sieben Sacramente.

In der Chornische selbst, für welche die halbkreisrunde, romanische Form beibehalten worden, hat Deger Christus in der Glorie gemalt, das Evangelium in der Linken, die Rechte segnend erhoben, Maria und Johannes den Täufer als erste Bekenner zu beiden Seiten, und hinter Beiden hervorragende Gestalten des Alten Bundes, Adam und Eva, Noah, Abraham, einige Propheten u. s. w. Darunter stehen von Ittenbach's Hand die vier Evangelisten, St. Petrus und St. Apollinaris, als sein Schüler.

Wohl vermißt man in der Anordnung einen klaren Zusammenhang, einen naturgemäßen Organismus, bei welchem die Oelgemälde als die nothwendige Folge der Architektur, das Ganze als ein ungesuchter Ausfluß der Idee der Kirche erscheint; aber verfolgt man das Werk in seine Einzelheiten, so gelangt man zu der fröhlichen Ueberzeugung, daß damit etwas Großes gewonnen ist, daß die Düsseldorfer Schule damit ihre Befreiung von einer schwächlichen Sentimentalität und Engbrüstigkeit feiert und eingetreten ist in die Gemeinschaft mit den großen Kunstbestrebungen aller Zeiten.

Man sieht es, daß sich die Künstler zu ihrem großen Werke auf das ernsteste vorbereitet, und in München und Rom, bei Meistern der Neuzeit und vergangener Jahrhunderte, sorgsam Raths sich erholt. Ungeachtet der art- und gradweisen Verschiedenheit der hier vereinigten, künstlerischen Kräfte, spürt man durch das Ganze die Einheit der Richtung, unter Anerkennung der überwiegenden Persönlichkeit Deger's, der sich durch seine Arbeiten an dieser Stelle unter die ersten Künstler der Gegenwart gestellt hat. Ein streng kirchlicher Sinn beherrscht die Auffassung im Allgemeinen; doch macht in der Darstellung die persönliche Empfindung hie und da mit großer Entschiedenheit und zum Vortheile des Ganzen sich geltend; so z. B. in Deger's kleineren Passionsbildern, die mit einer solchen Fülle innigen Gefühls und gänzlicher Versenkung in den Gegenstand ausgeführt sind, daß man leicht davon bis zu Thränen gerührt wird. In Anordnung der Compositionen und im Styl der Zeichnung unterscheiden sich diese Arbeiten wesentlich von den meisten früher genannten der Düsseldorfer Schule. Ist auch bei einzelnen Bildern, z. B. der Kreuzigung, noch ein Einfluß früherer Eindrücke, vornehmlich noch eine theilweise Abhängigkeit von Modellstudien sichtbar, so hat doch der Künstler bald eine solche Freiheit gewonnen, daß seine Gestalten in der Chornische als selbstständige Schöpfungen durchgebildeter Phantasie dastehen; ein Vorzug, den in verschiedenen Abstufungen die übrigen Gemälde der Kirche theilen. Gleichmäßig ist das Colorit der Auffassung und der monumentalen Bestimmung dieser Malereien angemessen, licht und leicht und von dem Sinn für Harmonie belebt. Die Ausführung aber in Fresco ist so vorzüglich, daß man geneigt ist, eine Vorübung vorauszusetzen, die doch nicht hat stattfinden können.

3. Beitr.

 Eines, weiß ich, hat man den Malern von Apollinarisberg zur Schmälerung ihres Ruhmes entgegengestellt: „ihre Kunst ist die einer längst verschollenen Zeit, ihre Gegenstände leben nicht mehr im Bewußtsein der Gegenwart, fromme Wunder- und Heiligengeschichten haben keine Geltung mehr!“ Dem kann man getrost antworten: „Male nur Einer, was ihm oder der Gegenwart das Herz bewegt, mit gleicher Innigkeit und Wahrhaftigkeit, mit gleichem Ernst und mit dem gleichen Anschluß an die Werke classischer Kunst! Man wird keine frommen Bilder von ihm verlangen und Ruhm und Dank werden nicht ausbleiben.

Es haben nun noch einige andere Jünger der Düsseldorfer Schule den von Deger bezeichneten Weg eingeschlagen: namentlich Carl Clasen aus Düsseldorf, geb. 1812, von dem es einige Altarbilder gibt; Joseph Kehren aus Hülchrath (im Bergischen?), der sich durch seinen Petrus, der den Herrn anspricht „Du hast Worte des ewigen Lebens!“ als ein eigenthümliches, energisches Talent erwiesen. Auch wird sein „Joseph, der den Brüdern sich zu erkennen gibt“, ferner „Christus mit den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emaus“ und „der gute Hirte“ sehr gerühmt.

C. Clasen. J. Kehren.

Hatte die Schule nach dieser Seite einen wesentlichen und unverkennbaren Fortschritt gemacht, so erfuhr sie an einer andern Stelle eine ebenso deutliche Veränderung, in der ich aber einen Fortschritt zu erkennen nicht vermag. Lessing's Werke und Ruf hatten 1841 eine Anzahl junger Amerikaner über den Ocean nach Düsseldorf gelockt, um unter seinem unmittelbaren Einfluß ihre Ausbildung zu erlangen. Nur Einer von ihnen hat in Deutschland einen Namen gewonnen: Emanuel Leutze, ein geborner Württemberger aus Schwä-

Emanuel Leutze.

hisch Gemünd (geb. 1816), aber schon im Knabenalter mit den Aeltern nach Philadelphia gezogen. 3. Zeitr.

In Lessing's Arbeiten haben wir vornehmlich zweierlei Verdienste hervorgehoben: er ließ sich in der Wahl seiner Gegenstände nur durch sein Herz bestimmen, und in seinem Herzen wohnt die Liebe zur Wahrheit und Freiheit neben dem Haß gegen Heuchelei und Unterdrückung; ferner: er widmete seinen Werken die gründlichsten Studien und die sorgfältigste Durchbildung und ersetzte damit, was ihnen an eigentlicher künstlerischer Form abgeht. Die Menge wird vom Stoff angezogen und befriedigt; die Kunst genügt sich nur in der Form. Die jungen Bürger des nordamerikanischen Freistaates sahen in Lessing nur den Maler der Freiheit und nahmen ihn nur als solchen, nicht für die künstlerische Ausbildung zum Führer. So sehen wir Leutze lauter Stoffe wählen, welche jedes freifühlende Herz in Bewegung setzen; sehen ihn aber auch zugleich, ganz abgesehen von Composition, sehr unbekümmert um Richtigkeit, oder gar Feinheit der Zeichnung, und so flüchtig in der Ausführung, daß damit dem zum alleinigen Leiter erwählten Naturalismus sein letzter Werth, der der sinnlichen Wahrheit, noch genommen wird. Die technische Behandlung aber stellt die Gemälde von Leutze (wenigstens die von mir gesehenen) viel näher an französische Tapeten, als an die flüchtigste Skizze seines Meisters.

Nach dem Gesagten wird es nicht überraschen, daß Leutze, durchglüht von Liebe zu seinem zweiten Vaterland, seine Stoffe gern aus der Geschichte America's wählte. Sein erstes Bild stellt Columbus dar vor dem hohen Rathe zu Salamanca, in welchem alle Stufen geistiger Bildung von dem borniertesten Hochmuth bis zur freudigen Theilnahme am Entdeckungseifer des kühnen Seefahrers vertreten sind. Es würde inter- Columbus

3. Zeitr. essiren, wenn die Charakteristik — Handlung ist da nicht gut durchgeführt wäre. Diesem folgte „des Columbus Rückkehr", wo er kettenbeladen am Hafen steht; dann (in München, wo er sich einige Zeit aufgehalten) „wie ihm von K. Ferdinand die Ketten abgenommen werden"; dazwischen zwei Bilder aus der englischen Geschichte: Sir Walter Raleigh's Abschied von seiner Frau und „Cromwell am Sterbebette seiner (ihm fluchenden) Tochter." „Cromwell und seine Familie bei Milton" enthält schöne Motive für die Darstellung, so daß bei liebevoller Ausführung und gründlicher Durchbildung ein Bild in der Weise Wilkie's hätte entstehen können. In Rom malte Leutze „die Landung der Normannen in America." Nach Düsseldorf zurückgekehrt, widmete er sich vornehmlich Darstellungen aus der englischen Geschichte und malte zuerst „Knox als Strafprediger der Maria Stuart"; dann „die englischen Bilderstürmer", wo puritanische Raserei wider katholische Frömmigkeit geschildert ist, und noch einige andere Bilder des puritanischen Fanatismus; hierauf „Heinrich VIII. mit Anna Boleyn" und „Sir Walter Raleigh's glücklicher Hofmannsdienst", wie er seinen Mantel über eine feuchte Stelle breitet, über welche die Königin Elisabeth zu gehen genöthigt war. Ein andres Bild aus dem Leben Heinrich's VIII., in welchem dargestellt ist, wie Anna Boleyn ihn beredet, den Cardinal Wolsey zu entlassen, ist zunächst durch den Versuch, eine unmögliche Aufgabe zu lösen, merkwürdig: Anna Boleyn und der König beim Frühstück, sie bittend zu seinen Füßen; ein Page zur Seite. Was sie bittet, ist aber schon gewährt: Um die Ecke in der Perspective des Salons sieht man den Cardinal; ein Hofmann und Wachen vertreten ihm

den Weg: er ist entlassen! — Aus der Geschichte der Juden- verfolgung in Spanien malte Leutze den Moment, wo eine von Juden erkaufte gnädige Entscheidung von Ferdinand und Isabella durch den blutdürstigen Dominicaner Torquemada vereitelt wird. Hierauf folgen sich „der Empfang des zurückgekehrten Columbus am Hofe Ferdinands", „die Eroberung von Mexico durch Ferdinand Cortez", wo der letzte, vergebliche Widerstand der Eingebornen auf den Stufen eines Götzentempels in umfangreicher Weise dargestellt ist; hierauf den „Uebergang Washington's über den Delaware" in der Christnacht 1766. Mit Eisschollen bedeckt ist der Strom, über welchen der kühne Feldherr in leichtem Fahrzeug setzt, um die durch Siege sicher gewordenen Feinde zu überfallen; in Osten graut der Morgen, wohin der feste Blick des Führers gerichtet ist; die Schiffsleute wehren die andrängenden Eisschollen ab. Dem Gemälde fehlt jede Andeutung einer Entscheidung. — Das letzte mir bekannte Bild von Leutze ist „König Carl's II. letzte Soirée, ein nach allen Beziehungen durchaus uninteressanter Gegenstand, eine Galagesellschaft im Lüstre-erleuchteten Schloßsaal; Perücken- und Reifrockgestalten in Conversation, alles ohne Charakteristik und ohne den Reiz künstlerischer Anordnung, leicht wie für die „Illustration" gezeichnet, und von der flüchtigsten Behandlung. Es repräsentiert so vollständig die Manier der Décadance, daß man seine Entstehung in unserer Zeit schwer begreift, wenn man nicht die Kunst mit in das Bereich der auf Modethorheiten gegründeten, industriellen Unternehmungen stellen will.

3. Zeitr.

Nur flüchtig sei noch eines Künstlers gedacht, der ganz isoliert zu stehen scheint, von dem ich leider nichts gesehen: Theodor Mintrop aus der Gegend von Werden, geb. 1814,

Theodor Mintrop.

3. Zeitr. eines Bauern Sohn, und bis in sein 30. Jahr Bauernknecht, ward er durch den Maler Gesellschap, der sein Talent entdeckt, nach Düsseldorf gebracht; und hier entwickelte sich sein Kunstsinn (nach dem Bericht von W. Müller a. a. O. S. 57) nach den Prinzipien der Schönheit im Geiste Rafael's. Heitre Arabesken mit poetischem Gehalt und glücklich gewählten Motiven aus dem Leben, auch religiöse Gegenstände in neuer, eigenthümlicher Auffassung beschäftigen seine Muse und finden allgemeinen Anklang.

Bildnißmalerei.

Die Bildnißmalerei

ist großentheils durch die genannten Historienmaler vortrefflich vertreten. Wohl vorzugweis mit dem Bildniß haben sich — und mit Glück — die Maler J. Röting aus Dresden, geb. 1822, Scholz und Winterwerb abgegeben.

Röting. Scholz. Winterwerb.

Genremalerei.

Die Genremalerei

hat in Düsseldorf viele und ausgezeichnete Talente beschäftigt. Vor Allen ist hier Adolf Schrödter aus Schwedt in Pommern, geb. 1806, zu nennen. Heiterkeit ist die Seele seiner Darstellungen, und mit ihr ist er überall willkommener Gast. Mit einem offnen Auge für Natur und Leben, mit einer geschickten Hand, die Eindrücke niederzuschreiben, die Erscheinungen nachzubilden, verbindet er eine rege Einbildungskraft, einen Reichthum an Einfällen und Gedanken und eine vollkräftig pulsierende Ader gesunden Humors. Sein erstes Bild (1832) schildert das Treiben einer Kneipschenke am Mittelrhein, ein Haus mit einer breiten offnen, aber von einem Nußbaum beschatteten Treppe im Hintergrunde; im Vordergrunde Karren und Fässer. Hier wird gezecht und gespielt, dort gerechnet und gehandelt, auch Wein in Fässern in den Keller gebracht. Die Kellnerin, die sich eben von

Schrödter.

Studenten losgemacht, eilt diensteifrig die Treppe herab, an deren Fuß ihr ein neuer Ankömmling mit dem komischsten Ernst von der Welt seine Reverenz macht. Es ist die reinste Heiterkeit über das Bild ausgegossen, das sich im Besitz des Consuls Wagner in Berlin befindet (lith. von Fischer und Tempeltei).

In dieser Richtung entstanden allerhand lustige Bilder, an denen auch schalkhafte Satire ihr Theil hatte, wie „der Fuhrmann als Kunstbeförderer", lith. von Funk, die „Weinprobe", lith. von Jentzen; die „Uckermärkschen Dorfpolitiker", lith. von Fischer und Tempeltei, u. A. So konnte er begreiflicher Weise die in der Schule epidemisch gewordene, sentimentale Trauersucht nicht ungeneckt lassen, und malte „die trauernden Lohgerber", die, am Bach Häute waschend, höchst betrübt einem vom Wasser entführten Kalbsfell nachsehen (lith. von B. Weiß). Um Stoff aus Werken der Dichtkunst zu erhalten, wandte er sich — obschon mit geringerem Glück — an Cervantes und Shakespeare, an Goethe und an die Volksbücher „Münchhausen" und „Eulenspiegel". Das größte Aufsehen erregte sein „Don Quixote", ein meisterhaft ausgeführtes Bild, das in den Besitz des Buchhändlers Reimer in Berlin kam (lith. von Gille). Der Ritter sitzt von alten Büchern und Waffen umgeben in einem zerrissenen Lehnstuhl und ist in einen Folianten, Amadis von Gallien, vertieft. Auffallender Weise ist Schrödter hier dem herrschenden, von ihm verspotteten Fehler der Schule verfallen: man muß sich alles, was die Figur zum Don Quixote macht, hinzudenken; denn alles Bedeutende geht ungesehen, innerlich vor, und das dem heitersten und witzigsten Buch entlehnte Bild ist tragisch ernst und ohne jeden erklärenden oder modificierenden Gegensatz. Noch schlimmer ist

3. Zeitr. ein zweites Bild, in welchem wir Don Quixote von den Windmühlflügeln in die Luft gehoben und seine Rozinante jämmerlich zugerichtet am Boden sehen; während der allein komische Moment, der Anlauf wider die Mühlen, ungenutzt vorüber gelassen ist. Um nichts näher kommt Schrödter der komischen Wirkung des Originals in dem dritten Bild, der „Waffenwacht", wo sein offenbar elender körperlicher Zustand nur, jenachdem man weichherzig ist oder nicht, Erbarmen oder Widerwillen einflößt*) — In seinem „Fallstaff und den Rekruten" nach Shakespeare fällt er so tief in die Carricatur, daß Einem das Lachen vergeht, zu welchem der Dichter unwiderstehlich reizt. Auch „Auerbach's Keller" aus Goethe's Faust leidet an demselben Fehler. Näher kommt er seinen Vorbildern, wo diese selber Carricatur sind, im „Münchhausen" und im „Eulenspiegel"; wie aber sollte es gelingen, den Erzähler von Lügenanekdoten zu charakterisieren? wie die komische Wirkung zu gewinnen bei Backwerk in Gestalt von Schafen und Rindern? Dagegen hat er diesen Helden seiner Künstlerlaune einen glücklichern Wirkungskreis auf seiner Verlobungskarte 1840 angewiesen, wo sie in reichen Kränzen ihm ihre Hochzeitgaben in die Wirthschaft bringen.

Jedenfalls ist Schrödter am glücklichsten, wenn er nur den Eingebungen seiner Laune folgt; wenn er z. B. das „Bauernleben in der Kneipe" in einem langen Friese schildert; oder wenn er (in Reinick's Liedern) „Geburt, Hochzeit und Abschied des Frühlings" in Kindergestalten darstellt; oder in seinem „Kampf um den

*) Dreißig (eigne) Radirungen zum Don Quixote von A. Schrödter, Leipzig 1844. Es sind nur obige 3 Blätter erschienen.

3. Zeitr.

Becher", von einem Kriegsmann und einem Mönche ausgeführt; in seinem „Ständchen" von Lumpenmusikanten; im „neuen Simson", einem Studenten, der in den Armen einer zweifelhaften Geliebten Haare läßt und den akademischen Rausch ausschläft; oder in der „Flasche", womit er zugleich seinem Monogramm, dem Pfropfenzieher, ein Denkmal gesetzt, wo eine Menge lustiger Geister bemüht sind, den Pfropfen zu heben, andre, noch lustigere vom Boden der Flasche aufsteigen. Die meisten der letztgenannten Blätter hat Schrödter selbst radiert; und ist ihnen auch eine etwas körnigere, lebenvollere Zeichnung zu wünschen, so gehören sie doch zu den dankenswerthesten Leistungen der Schule. — Schrödter ist übrigens nach Frankfurt a. M. übergesiedelt.

J. B. Sonderland.

In ähnlicher Richtung, nur mit geringern Mitteln, arbeitet J. B. Sonderland aus Düsseldorf, geb. 1804; er malte komische Situationen nach dem Leben, Reisende die den Postwagen versäumt, ein gestörtes Stelldichein, die Wirthshaus-Zeche u. dgl. m., ist aber besonders thätig mit der Radiernadel, wie er denn 40 Blätter „Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen" auch einen „Zigeunerzug" u. m. a. herausgegeben.

Peter Hasenclever.

Einen begabteren Vertreter fand der Humor in Peter Hasenclever aus Remscheid, geb. 1810, gest. 1854. Wohl schildert er am liebsten Schwächen und Thorheiten der Menschen und seine Satire trifft Alt und Jung, Hoch und Niedrig, und kann sich bis in die Regionen tragischer Erschütterungen verlieren; aber auch der Geist der Heiterkeit ist ihm nicht fremd und das Reinkomische gelingt ihm vortrefflich. Gleich eines seiner ersten Bilder, „der Nießer" (1836) übte einen unwiderstehlichen Lachreiz aus, und die gleichzeiti-

 gen „Politiker“ und „Smollistrinker“ tragen eine harmlos heitre Farbe. Seinen Ruhm gründete er indeß erst durch seine Bilder zu Kortüms komischem Heldengedicht, der „Jobsiade“, obwohl dasselbe erst durch ihn in weiteren Kreisen bekannt worden sein mag. Der Lebenslauf eines jungen Mannes vom Studenten der Theologie bis zum Nachtwächter wird uns in vier Bildern vorgeführt; im ersten macht Jobs als Renommist einen Ferienbesuch im älterlichen Hause, deren Mitgliedern er Schrecken und Erstaunen einflößt; im zweiten steht er als Ignorant im Examen vor den gelehrten Perüquen der Examinatoren, deren aus theologischer Borniertheit stammende Zweifel und Entrüstung nicht schwerer wiegen, als seine Unwissenheit; im dritten hat er als Dorfschulmeister eine großentheils zügellose, aller Schul- und Bubenstreiche volle Dorfschuljugend vor sich und nimmt sich nicht sehr beneidenswerth aus; im vierten endlich krönt ihn sein Glück mit dem Beruf des Nachtwächters. Die drei ersten hat Janssen in Kupfer gestochen.

In Hasenclevers übrigen Bildern steht sein Humor auf eignen Füßen. Köstlich, und am weitesten verbreitet ist seine „Weinprobe.“ Welch' eine ernste, Achtung einflößende Gesellschaft! Mitten unter Weinfässern im Keller sieben prüfende, riechende, gurgelnde, trinkende Trinker im Amtseifer! Und wie gut sind die Rollen vertheilt! Daß der Magister langsam, um des längern Genusses willen, erst mit der Nase, der Prälat aber mit der Zungenspitze schmeckt, der Künstler aber ohne Vorrede oder Einleitung das Stück in vollen Zügen spielen läßt. Und daneben steht, gleichgültig wie sein Faß, der Küfer. Größte Wahrheit in allen Charakteren, größte Lebendigkeit in allen Zügen; vollkommene Durchführung der Haltung und malerische Behandlung!

Das Bild ist durch Lithographie, Stich und Photographie in Massen vervielfältigt.

3. Zeitr.

Andre Bilder von ihm sind: „das rheinische Kellerleben“, „ein Stadtrath im J. 1848“, „die Pfarrerfamilie“, „die Theegesellschaft“, „der erste Schulbesuch“, „Bauern, die das große Loos gewonnen haben“ und sich nun mit lächerlicher Ungeschicklichkeit gütlich thun; ferner „das Lesecabinet“ „die entzweiten Raucher“ u. a. m. Aber auch dem bittern Humor mit Hogarths Geißel über sittliche Entartung und Verkommenheit hat Hasenclever seine Kunst geweiht und die Ekel und Entsetzen erregenden Scenen der Spielhöllen dargestellt.

Rudolf Jordan.

Ist der Humor bei Hasenclever überwiegend satirischer Natur, so gestaltet er sich umfassender und reiner in Rudolf Jordan aus Berlin, geb. 1810. Ernst und Heiterkeit des Lebens, komische und tragische Auftritte, alles was das Gemüth in Leid und Freud bewegt, machte er zur Aufgabe seiner Kunst und erwählte sich dafür das in naturfrischer Eigenthümlichkeit erhaltene Leben der Strand- und Inselbewohner der Nordsee. Seinen Ruf begründete er durch den Heirathsantrag auf Helgoland.“ Verlegen steht sich das Paar gegenüber, der junge Seemann sucht vergeblich nach der Anrede, das Mädchen zupft niedergeschlagenen Blicks an der Schürze, so daß der alte Schiffer zwischen Beiden wirklich nöthig ist, daß er dem Freier ans Kinn faßt und Muth einspricht. Das Bild ist tausendfach vervielfältigt. — Von komischer Wirkung ist auch sein „schiffmännisches Examen“ und noch mehr „die vergessenen Stiefel“, die ein kleiner Bub, der kaum ihre Größe erreicht, dem Vater nachschleppt. — Reizend sind Jordans heitre Bilder, sein

 „Abend auf der Strandtreppe", wo ein alter Schiffer mit seiner Tochter sich in die Anschauung der von der Abendsonne vergoldeten Meeresfläche verliert; gleich innig empfunden ist der „heimkehrende Matrose", der nach seiner ersten Seefahrt von seinem geliebten Mädchen begrüßt wird; oder „die Wochenstube" mit Mutter-, Vater- und Großmutterfreude; oder das „Sonntagsvergnügen holländischer Seeveteranen", die mit Weib und Kind vor ihrer Hütte sitzen, rauchend und schwatzend in vollkommenster Seelenruhe und Heiterkeit nach der See hinaus sehen. Das Wohlthuende des Gegenstandes wird durch eine weitreichende Meisterschaft in der Ausführung, vornehmlich aber durch eine scharfe und sichere Betonung der charakteristischen Seemannszüge wesentlich unterstützt.

Aber auch die Schattenseiten des Seemannslebens läßt Jordan uns sehen. Bei den „heimkehrenden Lootsen" sagt uns der dunkle Himmel über dem Meer, jeder Zug in den Gesichtern und Bewegungen der Seemänner, die ängstliche Sorge eines Weibes mit ihren Kindern, daß ein Unglück geschehen; wenn wir aber inmitten dieser schmerzlichen Gemüthsaufregung, ein Kind unbekümmert mit einem zum Schiff umgewandelten alten Schuh spielen sehen, so spüren wir das Walten des Humors, der uns an die Macht und das Recht des Lebens erinnert, die Gegensätze zu vereinigen. — Zu dieser Gattung der mit tiefem Ernst ansprechenden Bilder gehört „der Aufbruch der Helgoländer zur Rettung eines vom Untergang bedrohten Schiffes", „der ertrunkene Seemann", „der Schiffbruch" an den Ufern der Normandie, wo vornehmlich eine händeringende, um Hülfe flehende Frau am Lande, und deren Mann auf dem gefährdeten Schiff in der Brandung Theil-

nahme erregen; „das Gebet um Rettung der mit Schiff- bruch Bedrohten", ein Bild von mächtig ergreifender Wir- kung. Jordan hat eine frische, lebendige Färbung, eine breite, zuweilen kecke Behandlung, eine charakteristische, aber nicht sehr feingefühlte Zeichnung.

3. Beitr.

Ein zweiter Künstler, der sich dem Seemannsleben zu- gewendet, ist Henri Ritter aus Montreal in Canada, geb. 1816. Ungesucht und doch sehr verständig in der Anord- nung, reich an Motiven, sprechend im Ausdruck, fein in Zeichnung, Farbe und Behandlung sind seine Bilder sehr an- ziehend, obschon er sich hin und wieder in der Wahl des Ge- genstandes an Andere anlehnen mag. Sein „Aufschnei- der" erinnert an Schrödter's „Münchhausen" und theilt mit diesem den Nachtheil, daß man sich die (unsichtbare) Ursache zu der (sichtbaren) Wirkung hinzudenken muß; obschon man den Gläubigen, Zweifelnden und Spöttern ansieht, daß es „Meerwunder" sind, die ihnen der Lügner auftischt. Glück- licher ist Ritter in einem Bild, mit welchem er sich ganz auf dem Festland befindet; das ist „der Wilddieb." Das Stück spielt in Nordengland. Der Held, ein etwas wildaus- sehender Bergsohn, steht — seiner Waffe beraubt — in stummer, beinahe trotziger Erwartung im Verhör vor dem Edelmann, der zwischen einem Neufundländer und einer dänischen Dogge mitteninne sitzend, die Brille abwischend, einen ernstprüfen- den Blick auf den Burschen wirft, ohne eine Miene zu ver- ziehen. Der Jäger zeigt auf das am Boden liegende Corpus delicti, den widerrechtlich erlegten Rehbock; der Jägerbursch, der seiner siegreichen Miene nach, den unberechtigten Collegen gefangen genommen, steht seinem Herrn mit zwei Jagdgeweh- ren untern Arm, zur Seite. Hinter dem Edelmann, am Fenster sitzt der Gerichtschreiber, des Winks gewärtig, das

Henri Ritter.

3. Zeitr. angefangene Protokoll zu schließen; einiges Hausgesinde hat sich neugierig zum Verhör in die Herrenstube gestellt, und vor der Thüre steht man Volk, das sichtlich — wenigstens mit dem Herzen — Partei für den Delinquenten nimmt. Aber er hat noch andere, und wie es scheint, wirksamere Fürsprecher. Außer den beiden treuen und gefährlichen Schildwachen stehen noch zwei andere neben dem Herrn, die gegen den innern Feind auf Posten stehen: die beiden Töchter des Edelmannes, von denen die Eine unverkennbar stille Fürbitte für den hübschen Burschen einlegt; und es ist dem humanen Angesicht des gnädigen Herrn wohl zuzutrauen, daß er der milden Stimme folgen wird. Noch eine Figur ist im Bilde, bei welcher die erwartungsvolle Stimmung der Anwesenden in eindringlichster und zugleich höchst lächerlicher Weise sich kund gibt: das ist der kleine Rattenfänger des Wilddiebes, der hinter ihm vor mit größter Spannung auf die Scene sieht. Die Ausführung ist der sinn- und geistreichen Auffassung durchaus entsprechend, fleißig ohne Aengstlichkeit, geschmackvoll und doch nicht gesucht.

Emil Ebers. An die beiden Vorgenannten reiht sich zunächst Emil Ebers aus Breslau, geb. 1807. Zuerst trat er mit „Räubern", „Schleichhändlern" und derlei Gesindel vor das Publicum, fand aber endlich für sein nicht gewöhnliches Talent für Farbe und Zeichnung die entsprechenden Aufgaben im Seemannsleben. Gerühmt werden vornehmlich zwei Bilder; das eine, wo einer geretteten schiffbrüchigen Dame in einer Schifferhütte das gleichfalls gerettete Kind gebracht wird; dann das andere, wo Schiffbrüchige, die sich auf ein Floß gerettet, ein Schiff erblicken, das ihnen Hülfe verspricht, während zugleich eine Jungfrau um ihre sterbende Mutter beschäftigt ist.

Ed. Geselschap aus Amsterdam, geb. 1814, hat, nachdem er sich in biblischen Geschichten und in romantischen Bildern mit geringem Glück versucht, sich dem wirklichen Leben zugewandt und ihm, insbesondere der Kinderwelt, anmuthige Bilder abgewonnen. „Das Erwachen der Kinder am St. Niclas-Morgen", wo die Kleinen aus dem Bett auf die kerzenbeleuchtete Bescheerung neben demselben sehen und die Aeltern hinter dem Bettvorhang lauschen, ist ein Bild, das in seiner Einfachheit und Innigkeit an Hebel erinnert. Ebenso lieblich ist „das Christgeschenk der Mutter", ein Neugebornes, das die Geschwister mit liebevoller Neugierde betrachten. Weniger befriedigt „der Singunterricht", obschon man nicht ohne Vergnügen auf das Dutzend hellerleuchteter Kindergesichter sieht, die obendrein alle ausgesucht hübsch sind.

3. Heinr. Ed. Geselschap.

Hier schließt sich J. G. Meyer von Bremen an, der mit seinen holländisch sauber und fleißig ausgeführten Bildern des kleinen und glücklichen Familienlebens viele Herzen gewonnen; ferner mit ähnlichen Gegenständen Adolf Richter aus Thorn, Franz Wieschebrink aus Burgsteinfurt, Ludw. Erdmann aus Boedeke bei Paderborn, u. A. m.

J. G. Meyer. Adolf Richter. Franz Wieschebrink. L. Erdmann.

Liegt die Hauptwirkung eines Kunstwerkes in seiner Naivetät, so ist es kein Wunder, daß die Kunst selbst von dem Leben in seiner Naivetät angezogen wird. Ist diese am nächsten durch Cultur und Verfeinerung gefährdet, so stellt sie sich am unverholensten im Leben des von der Bildung am wenigsten berührten Landvolkes dar. Daher das Interesse an „Dorfgeschichten", so wie an „Dorfbildern." Neben dem Dichter der erstern steht der Maler der andern, neben Berthold Auerbach Jacob Becker aus (Dittelsheim bei) Worms, geb. 1810. Wohl hat auch er seine Laufbahn begonnen mit einem

Jacob Becker.

 Tritt „ins alte romantische Land", hat aber schnell seinen Fuß zurückgezogen, um bei den Bauern des Westerwaldes einzukehren, und aus dem Gesundbrunnen eines frischen Naturlebens erfrischende Bilder zu schöpfen. Sein erstes Gemälde der Art ist unter dem Namen der „betenden Bauernfamilie" bekannt. Sie betet vor einem Heiligen-Bilde für eine augenkranke Mutter. Dem folgte der „Abend am Brunnen." Im Schatten hoher Nußbäume steht der Brunnen, um den sich die Wasser holenden und traulich schwatzenden Weiber sammeln; Männer nahen sich in ernsten Gesprächen, Kinder tummeln, Liebespaare finden sich; wir haben das ganze gemüthliche Leben einer glücklichen Dorfgemeinde vor uns. Die Zeichnung ist bestimmt, aber nicht hart, die Charakteristik treffend, wenn auch nicht fein, die Färbung ist ein wenig schwer und kühl; Composition aber und Gruppierung mannichfaltig und lebendig.

Diesem Bilde folgten „der heimkehrende Krieger", der sich vom Todtengräber an das Grab seiner Aeltern führen läßt; „die beiden Wildschützen", deren Einer, zum Tode getroffen, vom Andern geführt wird, eine Art Wahrspruch für das Naturrecht, wie sie bald von andrer Seite mit noch größerer Entschiedenheit abgegeben wurden; auch einige Versuche in humoristischen Darstellungen, die aber, (wie „der betrunkene Bauer) nicht besonders Glück machen konnten. Seinen bald sehr weitverbreiteten Namen verdankte er dem Bilde, das unter dem Titel „Landleute vom Gewitter überrascht" in hundertfältigen Nachbildungen bekannt geworden. Ein schwarzes Unwetter zieht über die Gegend, in deren Hintergrund man ein Dorf sieht, wo so eben der Blitz gezündet. Die mit der Ernte beschäftigten Landleute bemerken mit Schrecken das unheilvolle Ereigniß und stürmen fort, Hülfe

zu bringen, oder erstarren vor Entsetzen, oder flüchten zum Gebet. — Ein anderes Bild von ähnlicher Wirkung ist „der vom Blitz erschlagene Schäfer.“ Am Fuß einer alten, vom Blitz zersplitterten Eiche liegt das andere Opfer der wilden Naturkraft, der entseelte Schäfer, im Schooße eines herzugeeilten Mannes, der bedeutungsvoll nach oben weist. Vor dem Todten liegt verzweiflungsvoll und starr auf den Knien das so urplötzlich beraubte Weib des Erschlagenen, neben ihr stehen Mädchen und Knaben verschiedenen Alters in gradweiser Verschiedenheit der Theilnahme. Das Ganze ist von ergreifender Energie des Ausdrucks, ohne das Gefühl zu verletzen; und ein mild versöhnender Sonnenstrahl streift über die Wiese, hinter der das dunkle Wetter sich hinzieht. Ein heiteres Gemälde dagegen ist „die Heimkehr der Schnitter“ mit dem vollen Erntewagen; und einen sehr ernsten Anblick bietet „die vor Kriegsgefahren mit ihrem Geistlichen fliehende Gemeinde.“ Becker ist schon seit längerer Zeit — als Lehrer an das Städelsche Institut berufen — nach Frankfurt a. M. übergesiedelt.

3. Zeitr.

J. Dielmann.

Ein Geistesverwandter von ihm ist Jac. Dielmann aus Sachsenhausen, geb. 1810. Er bewegt sich ungefähr in denselben ländlichen Kreisen, wie Becker, meidet aber Gegenstände von tragischer Schwere. Das stille und das laute, das fromme und das lustige Dorfleben, Einsamkeit oder muntere Gesellschaft in frühlingfrischer, oder sommer- und herbstkräftiger Natur reizen ihn zu Darstellungen, die er mit Wärme, Geschmack, Fleiß und in blühenden Farben, wenn auch nicht in sehr charaktervoller Zeichnung ausführt. Am glücklichsten ist er, wenn er statt der Oelfarben, Wasserfarben anwendet.

Wer seine Blicke auf die untern Schichten des Volks-

3. Zeitr. lebens richtet, wird bald finden, daß es da nicht nur idyllische Freuden und Gemüthlichkeit gibt, sondern daß auch mannichfaches Elend, und eine sehr wenig harmlose Verbitterung da ihre Wohnung aufgeschlagen. Er wird sich nach den Ursachen dieser Erscheinungen umsehen und sie in den Gegensätzen von Arm und Reich, von Vornehm und Gering, von Herrschaft und Unterthänigkeit finden, und für diese Gegensätze und deren schlimme Folgen je nach Einsicht und Umständen die Schuld dem Einzelnen und seiner Selbstvernachlässigung, oder dem Nächsten, oder der bestehenden allgemeinen Ordnung oder endlich dem Schicksal beimessen. Von dem Standpunkt, auf welchen der Dichter oder der Künstler diesen Erscheinungen gegenüber sich stellt, wird seine Auffassung derselben abhängen, und es ist bei der Wirkungsfähigkeit der Kunst, in seine Hand gegeben, zu bessern und zu versöhnen, oder auch Erbitterung und Haß bis zur blinden Wuth und zur Empörung wider menschliche und göttliche Gebote zu steigern. Das Verlangen, auf die eine oder andere Weise im Volk zu wirken, ist erklärlich – denn jede geistige Thätigkeit verfolgt ihr geistiges Ziel! — die Versuchung, der Unzufriedenheit zu schmeicheln, den Widerstand zu wecken und zu stärken, liegt um so näher, je unleugbarer, aber auch je rücksichtsloser die Macht sich geltend macht, und je empfänglicher Zeitereignisse die Gemüther der Mehrheit für gewaltsame Umwandlungen stimmen.

Die Leser der „Dorfgeschichten" wissen, daß die Dichtkunst das Ihrige gethan, die Schäden und Gebrechen des socialen Lebens, selbst auf Kosten des Friedens und der Gerechtigkeit, aufzudecken. Die bildende Kunst, namentlich die Malerei, sollte folgen, und es erscheint als eine eigenthümliche Ironie der Geschichte, daß der energischste Angriff auf

die socialen Zustände der Gegenwart von der Schule der „trauernden Königspaare“, die nie existiert, der „trauernden Juden“ aus der eisgrauen Zeit der babylonischen Gefangenschaft, der „trauernden Kreuzfahrer“, der „trauernden Lenore“, und der schön geputzten „Leonoren“ und „Kirchgängerinnen“ hervorgehen sollte. Er geschah durch Carl Hübner aus Königsberg, geb. 1814 und wurde mit ungewöhnlicher Kraft und einem ganz außerordentlichen Erfolg ausgeführt.

3. Zeitr.

Carl Hübner.

Sein erstes Bild, womit er seinen Ruf begründete, waren „die schlesischen Weber.“ Das Bild, das einen Moment aus einem Ablieferungstag schildert, ist durch eine Wand in zwei Theile geschieden, deren einer rechts in das Magazin, der andere links in das Comptoir sehen läßt. Das letztere ist mit dem höchsten Luxus ausgestattet, am Tische schreibt ein Mann; ein Knecht trägt Leinwandstücke fort. Im Magazin stehen teppichbedeckte Tische; darauf haben die armen Weber, die Ergebnisse wochenlanger mühseliger Arbeit gelegt. An einem Thürpfosten lehnt in vornehmer Kleidung und Gleichgültigkeit der Sohn des Hauses mit der Cigarre und der Reitpeitsche in den Händen; an den Tischen stehen die Fabricanten, deren Einer ein Stück Leinwand mit der Loupe untersucht hat und als untauglich dem Verfertiger, der vergeblich Einwendungen macht, während seine arme Frau vor Schreck zusammenstukt, sein Söhnchen angstvoll zittert, vor die Füße wirft; weiter nach hinten sieht man einen zweiten noch widerwärtigern, noch herzloseren Prüfungscommissair mit der Loupe beschäftigt, und die Gruppe der Elenden vor ihm sieht mit banger Erwartung dem Verdammungsurtheil entgegen. Weiter rechts stehen zwei Greise, eine alte Frau und ein junger Mensch, die ihren Lohn erhalten haben und

 über dessen sündliche Verkürzung trostlos sind; noch weiter rechts sitzt ein Greis mit seiner Tochter auf einer Kiste und harrt sorgenvoll bis die Reihe — der Verurtheilung — an ihn kommt; endlich sieht man zwei Männer die Halle verlassen, von denen einer wuthentbrannt die Faust ballt, der andere die Rache des Himmels herabzurufen scheint. Die Darstellung ist so lebendig, der Ausdruck in allen Gestalten, Bewegungen und Gesichtszügen so wahr, daß das Bild einen ungeheuern, ja einen gefährlichen Eindruck machen mußte. Man hat deßwegen große und schwere Vorwürfe gegen den Künstler erhoben, die er sich leicht hätte ersparen können. Die Kunst schildert einzelne Fälle; allein in ihrem Wesen liegt es, sie für allgemein gelten zu lassen. Hübner zeigt uns nicht das Verfahren eines schlesischen Fabrikanten: er brandmarkt alle in dem Einen, wie er nicht einige, sondern „die schlesischen Weber" schildert. Diesem Unrecht verwerflicher Einseitigkeit konnte er entgehen, wenn er die Kehrseite der Zustände gleichfalls dem Beschauer vor Augen gestellt; denn es gibt Gottlob! auch menschliche Kaufherrn, die sich freundlich gegen die Schöpfer ihres Reichthums erweisen und mild und erbarmend gegen das Elend. Damit wäre das Tendentiöse des Bildes aufgehoben, aber freilich auch der Kitzel zur Erbitterung gegen die Reichen verschwunden.

Hübner hat das auch empfunden und in einem zweiten Bilde ein junges Mädchen dargestellt, das als ein rettender Engel in die ärmliche Wohnung einer darbenden Weberfamilie mit Brot und Holz tritt. Selbstständig aber, ohne alle Verbindung mit dem ersten Bilde, konnte es keine versöhnende Kraft üben.

„Der Holzfrevler" ist ein alter Mann, der sich ein wenig Holz im Walde gesammelt, vor Ermattung nieder-

gesunken, aber auch der drohenden Gefahr Preis gegeben ist, von den in der Ferne sichtbaren Forstgehülfen und ihren Hunden gefaßt zu werden. Noch unversöhnlicher tritt Hübner im „Jagdrecht" auf. Vor uns sehen wir einen Bauernburschen verzweiflungsvoll seinen durch eine Kugel tödtlich verwundeten Vater nach seiner Hütte schleppen. Das weggeworfene Jagdgewehr verräth ihn als Wildschützen. Er hat das Jagdrecht des Edelmannes gegen ein Wildschwein verletzt, das seine der Ernte entgegenreifende Saat verheerte, und hat es erlegt. Der Edelmann hat ihn so gut als auf der That ertappt und reitet nun mit seinen Jägern ihm nach durch das Kornfeld, und ein wohlgeführter Schuß bestraft den Eingriff des geringen Mannes in die Vorrechte des Vornehmen mit dem Tode!

3. Zeitr.

In weniger grellen Farben schildern „die Auswanderer" dasselbe Verhältniß, indem arme fleißige Bauern durch unerschwingliche Lasten genöthigt sind, die heimathliche Erde zu verlassen, während vornehme Müssiggänger „noblen Vergnügungen" sich hingeben. Daß unter solchen Bildern auch die an armen, hübschen Mädchen ausgeübte Büberei der Verführung nicht fehlen kann, versteht sich von selbst. Das erkorene Opfer ist eine Försterstochter, die gebrochnen Herzens den Herrn Baron, der ihr die Ehe versprochen, mit seiner jungen Frau am Haus vorüber reiten sieht, während das Früchtchen seiner erlogenen Liebe neben ihr schlummert. Ebenso wenig konnte Hübner das dankbare Thema einer „Pfändung" unberührt lassen und erging sich mit Behagen in dem Gegensatz gefühlloser Gerichtsdiener und verschuldeter Armer, denen nur dießmal unverhoffte Hülfe gebracht wird. Dieses Verlangen nach Versöhnung tritt noch entschiedener in einem andern Bilde hervor, wo eine vornehme Dame mit ihrem

3. Zeitr. Töchterchen Trost und Unterstützung in die Hütte der Armuth bringt. Bei dem überwiegenden Interesse für aufreizende Gegenstände und dem sichern Erfolg derselben tritt naturgemäß eine Gleichgültigkeit gegen die höhern künstlerischen Anforderungen ein, wie denn in der That die Zeichnung Hübner's manches zu wünschen übrig läßt.

Adolf Tidemand. Adolf Tidemand aus Mandal in Norwegen, geb. 1815, malt Scenen seines heimathlichen Volkslebens mit großer Energie. Sein bedeutendstes Bild ist „der Nachmittags-Gottesdienst" einer Schwärmersekte in einer Bauernhütte, in welchem es ihm auf's vortrefflichste gelungen ist, die Situation der Aufregung, so wie die mannichfachen Charaktere in ihr lebendig vor Augen zu stellen. — Individueller jedoch in den Zügen sind Gemälde von Hub. Salentin und von Vautier. Von Ersterem sah ich „die Predigt eines Kapuziners" in einer Waldcapelle, ein Bild nicht nur von glücklicher Farbenzusammenstellung, Abrundung und Haltung, sondern vor allem von einem solchen Reichthum charakteristischer Gestalten einer ländlichen Bevölkerung und einem so sprechenden Ausdruck aller Mienen, daß man das wirkliche Leben vor sich hatte.

Salentin.

Von gleicher, wenn nicht von größerer Bedeutung ist ein Bild von Vautier, wo man in zwei Kirchenstühlen hinter einander erst Frauen, dann Männer in andächtiger Haltung sitzen sieht. Die äußere Veranlassung der Andacht, der Prediger, ist nicht sichtbar, so daß das Bild ein Fragment bleibt und nur Kirchenbänke, Kirchensäulen und Klingelbeutel uns anzeigen wo wir sind, so wie die Abwesenheit von Rosenkränzen die Confession der Gemeinde verräth. Hier ist bei aller Einfachheit ein so überraschendes Leben, eine so große Wahrheit der Darstellung, so sprechend individuelle Züge,

Vautier.

daß man an Photographie denken müßte, wenn es möglich wäre, der Maschine einen belebenden Kunstgeist abzugewinnen, der allein der schaffenden Hand des Künstlers eigen ist.

3. Zeitr.

Alle bisher genannten Düsseldorfer Genremaler sollten nun — so schien es — weit überboten werden durch einen jungen Kunstgenossen, der ohne Lehrjahre sogleich als Meister anerkannt wurde. Ludwig Knaus aus Wiesbaden, geb. 1829, ist mit einem Virtuosentalent zum Malen, wie kein zweiter, ausgerüstet. Er hat die Kunst wiedergefunden, in seinen Gemälden jede Spur der Pinselführung unsichtbar zu machen, der Malerei das Ansehen eines Gusses zu geben. Dieß gilt jedenfalls von einem Bilde, das ich gesehen, „die Dorfschmiede", in welcher ein Rabe dem hämmernden alten Schmied zusieht, während zwei Kinder oben auf dem Herd sich wärmend hocken. Knaus hat seine Gegenstände vornehmlich aus dem hessischen Volksleben genommen; eine „Bauernhochzeit", ein „Leichenbegängniß" und „die Bauern am Spieltisch" werden vor andern gerühmt. Knaus hat geglaubt, für sein Talent die höchste Vollendung in Paris holen zu müssen. Das Bild, was er von dort mitgebracht, eine abgelebte, gelangweilte „Grisette, die mit Katzen spielt", ein Meisterwerk malerischer Virtuosität, ist das widerwärtigste Bild, das ich je gesehen, ein der Kunst und dem eignen Talent angethanes großes Unrecht, das nur Stümpern, die mit nichts als mit dem Stoff zu reizen vermögen, nachgesehen werden kann.

Ludwig Knaus.

Die Landschaftsmalerei

hat in Düsseldorf eine ausgezeichnete Pflege gefunden. Welche Bedeutung Lessing in diesem Fache hat, ist oben schon ausgesprochen; er ist — meiner Ansicht nach — hier am größten,

Landschafter.

3. Zeitr. unvergleichlich an poetischer Tiefe und Eigenthümlichkeit, namentlich wo er jene Momente in der Natur schildert, die einer ernsten Stimmung, einer stillen Wehmuth, einer tiefen Trauer entsprechen. An Lessing hatte sich eine Anzahl jüngerer Künstler herangebildet, die mit ihren Burgen und Städten am Rhein, ihren Felspartieen der Aar und ähnlichen Studien nach der Natur eine romantische Landschaftsmalerei vorstellten.

J. W. Schirmer. Neben Lessing stand mit sehr abweichender Richtung Joh. Wilh. Schirmer aus Jülich, geb. 1807, der vorerst danach trachtete, einen weiteren Gesichtskreis zu gewinnen, die Gegenden der Normandie, die Küsten der Nordsee, selbst die Berge Norwegens und der Schweiz, auch die Reize Italiens kennen zu lernen. Damit war die entschiedenste Anregung zur Vielseitigkeit gegeben, die sich bald in seiner Schule zeigte; aber er suchte sich auch der Prinzipien zu bemächtigen, nach denen die großen Meister seines Fachs ihre Landschaften aufgebaut. Inzwischen ist es ihm nur theilweis gelungen, sich von dem Einfluß des Naturalismus, dem er von Haus aus angehörte, frei zu machen; dafür weht frisches Leben in all' seinen Bildern, denen nur eine etwas sorgfältigere, geschmackvollere Behandlung zu wünschen ist. Schirmer hat in neuester Zeit sich praktisch mit der Frage beschäftigt, wie sich Historienmalerei und Landschaft vereinigen lassen? Er hat nehmlich eine Folge von biblischen Stoffen als Motive für Landschaften sich ausgesucht und diesen Form und Stimmung zu geben unternommen, die den Stoffen entsprechen. Hier drängt sich nur sogleich ein Bedenken auf. Nicht alle biblischen Stoffe vertragen die untergeordnete Stellung, die sie nothwendig als Zugabe zur Landschaft, oder, was eben so viel ist, zu einem Architekturbilde haben würden. Man denke sich eine Gebirgslandschaft mit Moses, der aus den Händen Jehova's die Ge-

setztafeln empfängt, oder den Prachtsaal eines reichen Juden mit der Einsetzung des Abendmahls! Selbst die ersten Aeltern im Paradies haben eine viel zu schwere symbolische Bedeutung, als daß sie dazu die Last einer großen Waldpartie tragen könnten. Unvermeidlich müssen sie den Eindruck von nackten Menschen machen, die im Walde Aepfel vom Baume essen. So ist es bei Schirmer, der obendrein das Paradies zu sehr mit den Zügen eines tausendjährigen Urwaldes ausgestattet. Dagegen war er in der Wahl anderer Gegenstände sehr glücklich, und es ist ihm fast durchgängig gelungen, der Landschaft ein bestimmtes, mit der Begebenheit übereinstimmendes, ja eigentlich von ihr ausfließendes Gepräge zu geben. Eine Gewitterlandschaft mit Abel's Erschlagung ist wohl etwas gesucht; aber herrlich steht die lachende Thallandschaft zu Noah's Rebenpflanzung; wie das düstere Felsenthal der Stimmung des Patriarchen entspricht, der sein Weib Sahra zur ewigen Ruhe bestattet. Von ganz vorzüglicher Erfindung und Stimmung sind zwei Bilder von Abend und Morgen in der Wüste, wo wir erst mit der sinkenden Sonne die verstoßene Hagar mit ihrem Ismael hinsinken sehen, verschmachtend, wie die von der Hitze des Tages ausgesogene Oede; dann aber am Morgen, der mit dem werdenden Licht Erquickung der Erde bringt, sie zu dem Quell begleiten, der ihr und ihrem Knaben rettende Labung spendet. Die Figuren sind wohl zum kleinsten Theil von Schirmer's Erfindung; vielfach ist dafür Schnorr's Bilderbibel benutzt. Mit Recht! Schirmer's künstlerische Phantasie bewegt sich in der Landschaft; deren Formen und Stimmungen sind die Sprache, in welcher er dichtet. Um aber einen bestimmten Anhalt für seine Conceptionen zu haben, bringt er sie mit einem Ereigniß von klar ausgesprochenem Charakter in Verbindung. — In andern

3. Zeitr. Landschaften hat Schirmer die Vielseitigkeit seines Talentes dargethan, das ebenso befreundet ist mit lieblichen, offenen Gegenden, als mit Felsschluchten, Wasserfällen, Walddickichten und Einöden; wobei inzwischen nicht zu verkennen, daß Farbe und Ausführung mit der Zeichnung nicht auf gleicher Höhe stehen. — Schirmer ist nach Carlsruhe übergesiedelt, um der dortigen Kunstschule als oberster Leiter zu dienen.

August Weber. Zu den poetischen Landschaftsmalern wird mit Recht auch Aug. Weber aus Frankfurt, geb. 1817, gezählt. Der Charakter seiner Landschaften ist vorzugweis deutsch, ohne Bildnißähnlichkeit; was in Stimmung und Zusammenstellung in unserer heimathlichen Natur, sei's im Wald, in der Ebene, im Gebirge, in Thalgegenden des bebauten Hügellandes, und wo immer unsre Phantasie und unser Gemüth bewegt und entzückt, sucht er in seinen Bildern mehr, als die Einzelformen und Erscheinungen der Wirklichkeit wiederzugeben. Aber Italien ist ihm nicht fremd. Ich sah zwei Bilder von ihm, „Morgen“ und „Abend“. Trefflich hat er in den unruhig bewegten Linien mitten in der feierlichen Stimmung vor Sonnenaufgang den Morgen gezeichnet, der über einer hochgelegnen Stadt und dem weiten, im Dämmerlicht liegenden Thalgebiet anbricht; und ebenso treffend die langen, ruhigen Berglinien im warmen Schimmer der untergegangenen Sonne zum Träger des Abends gemacht.

C. Scheuren. In hohem Grade poetisch, aber mit entschieden romantischer Färbung ist C. Scheuren aus Cassel, geb. 1810 in seinen bald von Rittern oder von Räubern, von Zigeunern oder von Landsknechten belebten Rheinlandschaften mit hohen Burgen, breiten Wasserflächen, fernen Städten. Er hat eine lebendige Phantasie und ein sicheres Gefühl für passende Stimmungen, wie für Harmonie; allein nach und nach hat er sich

doch in Form und Farbe etwas zu weit von der Natur ent- fernt, so daß bei einer obendrein etwas leichten Behandlungsweise die Bilder dem Vorwurf der Manier nicht entgehen können.

3. Zeitr.

Dagegen trat in der Schule ein Talent ersten Ranges in ganz entgegengesetzter Richtung auf: Andreas Achenbach aus Cassel, geb. 1815. Zwar folgte auch er anfangs dem allgemeinen Antrieb, und verlor sich in die Rheingegenden; bald aber führte ihn der Zug seines Herzens an den Ort seiner Bestimmung, an die Meeresküste. Seit dem großen Bakhuysen war es keinem Künstler wie ihm gelungen, das Meer in seiner gewaltigen Sturmbewegung zu fassen und das empörte nasse Element mit der ergreifendsten Wahrheit uns vor Augen zu stellen. „Wahrheit" ist die Seele der Achenbachschen Seestürme, und vor den hochaufgethürmten schäumenden Wogen, vor der brausenden Brandung, im Angesicht der heranstürmenden Wetterwolken vergeht Einem das Verlangen nach Poesie, wie die Menschenstimme schweigt oder verhallt, wo die großen Naturgewalten sprechen. Hier ist Wahrheit Dichtung!

A. Achenbach.

„Ebenso großartig ist der Künstler als Maler der norwegischen Natur aufgetreten. Diese wilden, unbesteigbaren Felsenhöhen und Klippen, diese Föhrenwälder, diese ungebändigten Ströme, die in tausend Wasserfällen über die Berge dahinbrausen, ganze Tannen und Granitblöcke im Sturze mit sich reißend; die in's Land tief einschneidenden Buchten (Fjorde), diese starrenden Eisberge, diese unwirthlichen Haiden, auf denen das Elenthier streift, diese Scenen voll mächtiger, ungebändigter Naturkraft, bald wechselnd im kalten, düstern Lichte des Nordens, bald mit geheimnißvollen Nebeln bedeckt, sind ganz und gar geeignet, einen mächtigen, originellen Geist

3. Zeitr. zu fesseln. Hier, wo die Adler horsten, scheint Achenbach so recht zu Hause zu sein. Er hat die schönsten und mannichfaltigsten Motive aus jenen wilden, seltsamen Gebirgen behandelt und darin eine Lebendigkeit und Frische der Auffassung, eine Gewalt der Farbe entwickelt, die immer neue Bewunderung erweckt." *) Minder glänzend tritt sein Talent hervor in der Schilderung friedlich-idyllischer Gegenden; wie eine holländische Landschaft, die ich gesehen, bei aller Wahrheit des Tons, doch — zumal bei der etwas mechanischen Behandlung, namentlich des Wassers — nicht auf der Höhe der früher bezeichneten Bilder steht. Noch weniger sollen seine italienischen Landschaften mit seinen nordischen sich messen können. — Sein Bruder Oswald Achenbach, geb. 1827 zu Düsseldorf, hat sich — und nicht ohne Erfolg — der Darstellung einer milden und in den Linien und Formen schönen Natur, vornehmlich italienischer Landschaften, gewidmet. Von ihm sieht man auch sehr anmuthige Aquarelle.

O. Achenbach.

H. Gude.

Dem ältern Achenbach nah verwandt ist H. Gude aus Christiania, geb. 1825. In energischer Wahrheit kommt er ihm gleich, in einfacher Charakteristik überbietet er ihn vielleicht. Von großer, schauerlicher Schönheit ist eine norwegische Gebirglandschaft von ihm, auf welcher zu den starren Fels- und Gletschermassen, und den unwirthlichen, armselig begrünten Rasenflächen an ihren Abhängen sich ein alles verschüttendes, schwarzblaues Regenwetter gesellt. Merkwürdiger Weise soll ihm daneben gerade das Anmuthigste in der Natur, ihr Aufblühen im Frühling, vor allem gelingen.

---

*) Ich habe obige Stelle über die Norwegischen Landschaften Achenbach's, die ich nicht kenne, von W. Müller genommen. a. a. O. S. 337.

Mit Entschiedenheit hat ein andrer Künstler, A. Leu aus Königsberg, sich nach Achenbach gebildet, ohne jedoch die Andeutungen der Natur immer richtig zu fassen. Ein Blick auf den Chiemsee, der mit seiner weitschimmernden Fläche und seinen sonnigen Ufern von den schattigen Aesten eines Baumes im Vorgrund wie umrahmt erscheint, ist wohl eines seiner gelungensten Bilder.

3. Zeitr. A. Leu.

Georg Saal aus Coblenz, der sich nach Achenbach's Vorbild auch nach dem hohen Norden gewandt, gefällt sich vornehmlich in wunderbaren Natureffekten und grellen Contrasten bei Sonnenuntergängen, Gewitterbeleuchtungen ꝛc.

Georg Saal.

In Gebirglandschaften ist, nach allgemeinem Urtheil, Graf Kalkreuth aus Berlin sehr ausgezeichnet, sowohl was die Wahl der Gegenstände, als die Tüchtigkeit der Ausführung betrifft. Er hat sich neuerdings nach Weimar begeben, um dem dort zu begründenden Kunstleben seine Kräfte zu widmen. (Ich habe noch kein Bild von ihm gesehen.)

Gr. Kalkreuth.

Noch muß ich einer besondern Erscheinung gedenken, die bei den Landschaftsmalern anderer Schulen nicht vorkommt. Im Allgemeinen wird sich der Landschaftsmaler immer von der freien Natur, von Wald, Meer, Gebirge, nicht- oder wenig-bebautem Haideland ꝛc. angezogen fühlen. Die Düsseldorfer Schule hat eine nicht unbeträchtliche Anzahl cultivierter Landschaftsbilder, Stellen aus oder für Gärten und Parks, mit Fontainen und Blumenbeeten hervorgebracht. Maler dieses Fachs sind außer Oswald Achenbach, C. Jungheim aus Düsseldorf, Kotsch, Krause u. A.

Die Architektur- und Thiermalerei hat es in Düsseldorf nicht zu besonders nennenswerthen Leistungen gebracht. Dagegen hat das Stillleben zwei ausgezeichnete Vertreter gefunden in Joh. Wilh. Preyer aus Eschweiler

Architektur- und Thiermalerei.

3. Zeitr. J. Lehnen. und Jac. Lehnen aus Hinterweiler, die durch Fleiß und Sauberkeit sich an die alten Holländer würdig anschließen.

Kupferstecherkunst. Die Kupferstecherkunst wird in Düsseldorf mit großem Eifer betrieben. Sehr ausgezeichnet, vornehmlich in J. Keller. kleineren Blättern nach Overbeck, Deger u. A. ist Jos. Keller aus Linz a. Rh., geb. 1815. Mit Verständniß und Treue, zugleich ohne das Bestreben, der Zeichnung einen Schein von Malerei zu geben, hat er seine Vorbilder auf die Platte übergetragen. Weniger glücklich war er bei einer größern Arbeit, der er viele Jahre und Kräfte gewidmet, der „Disputa Rafael's", bei der es ihm nicht gelungen ist, die Formen des Originals in ihrer Feinheit, noch den Ausdruck in seiner klaren Bestimmtheit wiederzugeben. — Neben ihm X. Steifensand. ist X. Steifensand aus Koster zu nennen, der es sich inzwischen zur Aufgabe gemacht, den malerischen Effekt auch durch den Grabstichel hervorzubringen.

Die Akademie in Düsseldorf hat keine Abtheilungen für Bildnerei und Baukunst, und so beschränkt sich auch das dortige Kunstleben nur auf die verschiedenen Zweige der Malerei. Dagegen hat in den untern und mittlern Rheingegenden die Baukunst. Baukunst eine große Thätigkeit entfaltet, an welcher die Geschichte um so weniger stillschweigend vorüber gehen darf, als sie nicht allein mit den anfänglichen Bewegungen der Düsseldorfer Malerschule in Uebereinstimmung zu stehen das Aussehen hat, als vornehmlich, weil sie ein Ausdruck der allgemeinen, romantischen Zeitstimmung ist, welche wir früher als die Quelle der neuen deutschen Kunstbestrebungen zu Anfang des Jahrhunderts erkannt haben. Die bedeutendste hier-Ausbau d. Cölner Domes. her gehörige Erscheinung ist „der Ausbau des Cölner

Domes", womit nicht allein der Zerfall des herrlichsten Denkmals mittelalterlich-deutscher Baukunst verhütet, sondern zugleich ein tiefes und ernstes, lange vernachlässigtes Eingehen auf das Wesen derselben und ihre Formen zur Nothwendigkeit geworden, woraus eine weitere Verbreitung der Wiederaufnahme des gothischen Styls, vornehmlich für kirchliche Zwecke, wie von selbst folgen mußte.

Eine zweite, nicht minder bedeutsame Thätigkeit zeigte die Baukunst im Bereich wohnlicher Bedürfnisse. Zu den auffallendsten und fast räthselhaften Erscheinungen unserer Zeit gehören die neuen Burgen am Rhein. Hat man nicht dieser unserer Zeit schon lange den Vorwurf gemacht, sie verfolge einseitig materielle Interessen? Rufen nicht die Hüter der Kirche und des Parnasses fast einstimmig Wehe! über den unpoetischen Dampf, über die das Gemüth zerstörende Schnelle der Eisenbahnfahrten, über die das Leben zugleich mit ertödtender Fabrikthätigkeit und lähmender Genußsucht überfluthende Industrie? Und siehe da! mitten in diesem Eilen und Drängen nach möglichst nahen Zielen beleben sich die Trümmer einer längstvergangenen Zeit, und hoch über dem Geräusch und den Stürmen der bewegten Gegenwart, und doch erfüllt von allen ihren Wünschen, Bedürfnissen und Gewohnheiten bauen wir unsere Wohnungen auf dem Grund einer Vergangenheit, mit der wir fast nichts mehr gemein hatten, die wir fern von allen Reizen der Wirklichkeit nur im Zauberlichte der Dichtung dämmern gesehen. Und nun gehen wir selbst wie die Vorfahren alter Tage wieder den steinigten, steilen Bergpfad hinauf, um die geräumigen Zimmer des städtischen Hauses mit den engen Räumen eines Bergschlosses zu vertauschen. Rheinstein ist neu aufgebaut, Rheineck hergestellt, das prächtige Stolzenfels schaut

3. Zeitr. mit der Freude einer Königsburg den Strom hinauf und hinab; Sonneck, Lahnstein sind wieder aufgerichtet, und wer möchte zweifeln, daß überall an die Stelle der abgeschiedenen Geister ein lebendiges Geschlecht in neugeschaffene Räume einziehen wird?

Dazu kommt nun die für den Werth dieser Unternehmungen höchst günstige Thatsache, daß in der Ausführung überall die Kunst in dem herrschenden Geiste schafft; und daß dieser Geist ein volksthümlicher ist, der Belebung und Entwickelung seiner Kräfte gerade aus jener Zeit erhalten, deren halb oder ganz zertrümmerte Denkmale er der Gegenwart neu vor Augen zu stellen die Aufgabe hat. Das sind nicht in Griechenland und Rom erbeutete, nicht von Spanien und Italien erbettelte Schätze, wie sie in früheren Zeiten als Stück- und Flickwerk den alten Denkmalen angehängt und eingeklebt wurden, um diese im Geleise des Lebens zu erhalten; es ist das Eigenthum des deutschen Geistes, das urbar gemacht worden; es ist die alte Zeit selbst, die, neuen Lebensodem schöpfend, sich aus sich wiederum in eigner Weise emporarbeitet.

Sehen wir uns nach den Künstlern um, welche sich in dieser Richtung Verdienste erworben, so sind vor Allen zwei zu nennen, Zwirner in Cöln und Lasaulx in Coblenz.

E. F. Zwirner. Ernst Friedrich Zwirner aus Jacobswalde in Preußisch-Schlesien, geb. 1801, ein Schüler Schinkel's, widmete sich frühzeitig dem Studium der mittelalterlichen Bauformen. Schon 1833 nach Cöln gesendet, um Ausbesserungen am Dom vorzunehmen, wirkte er fördernd auf den Gedanken der Vollendung desselben, die im J. 1842 auf feierliche Weise unter Betheiligung des Königs, des Erzbischofs und einer unendlichen Menge aus allen Ständen und Schichten des

Volks von nah und fern vorgenommen wurde. Zwirner leitet als Dombaumeister das ruhmreiche Unternehmen, nachdem er die Versuche der die großartige, einheitliche Wirkung beeinträchtigenden Polychromie auf das hohe Chor beschränkt hatte, auf durchaus würdige Weise, mit einem Ernst der Auffassung, einer Gründlichkeit der Kenntnisse und einem weitumschauenden, praktischen Verstand, daß er wie ein Meister aus alter Zeit dasteht, von der Neuzeit nur gefördert und getragen durch deren Fortschritte in der Mechanik und durch reichlicher als ehedem fließende Geldmittel. Bei der Energie und Ausdauer, womit er arbeitet, ist hier in zwanzig Jahren mehr geschehen, als früher in Jahrhunderten, und schon steht der Dom in seinen Haupttheilen fast vollendet und für Jahrhunderte gesichert vor uns.

3. Zeitr.

Neben dieser gewaltigen Aufgabe hatte Zwirner eine andere, verwandte von dem Grafen von Fürstenberg-Stammheim übernommen: die Kirche des heil. Apollinaris bei Remagen von Grund auf neu zu erbauen, und dabei den Styl des Cölner Domes zum Vorbild zu nehmen. Die Kirche ist auf dem Grund eines gleichschenkligen (griechischen) Kreuzes aufgeführt, wodurch freilich die der Gothik eigenthümlichen Fensterreihen ausgeschlossen sind. Der Chor schließt im Halbkreis ab, ohne Fenster; vier fast minaretartige Thürme sind in Osten und Westen angebracht.

Die protestantische Kirche in Cöln hat Zwirner in Basilikenform gebaut; bei Wohnhäusern indeß und Schlössern hat er mehrfach die spätern, romantischen Bauformen angewendet.

K. B. J. v. Lasaulx aus Coblenz, geb. 1781, gest. 1848 zu Coblenz, ist bekannt als geistvoller, durchgebildeter Architekt, der es sich zur Aufgabe gemacht, den

Lasaulx.

3. Zeitr. Rundbogen mit dem ganzen Prinzip der rheinisch-romanischen Bauart bei seinen Bauwerken zu Grunde zu legen und zu möglichst freier Entwickelung zu führen. Nur ausnahmsweise, wie bei der kleinen Kirche in Treis an der Mosel (1824—1830) hat er sich des Spitzbogens bedient. Dagegen sind die Kirchen von Güls (1833—1840) zu Weißenthurm, Capellen, Cobern, Boos, Balwich, Valdesch und Vallendar sämmtlich in einem modificierten Rundbogenstyl ausgeführt. Der allen gemeinschaftliche Charakter ist das Bestreben nach Verbindung der beiden in der Baukunst herrschenden Richtungen, des Ausbreitens in der Horizontalen und des Aufstrebens in der Verticalen; wie denn auch die äußere Erscheinung des romanischen Baustyls dieselben Züge zu haben scheint, obschon gerade am Rhein sein inneres Arbeiten weniger auf Verbindung beider Richtungen, als vielmehr auf ein Losreißen der letztern von der erstern gerichtet ist. Lasaulx nimmt in der Regel ein ziemlich flaches Dach mit dem Giebelwinkel von 110°, führt aber den Thurm in einer schmalen, feinen Spitze möglichst hoch hinauf. Mit flach oder halbkreisrund geschlossener Thüre, nach herkömmlichen, ältern Verhältnissen, verbindet er sehr überhöhte Rundbogenfenster von 4½ Durchmesser, ohne die bekannte Zuthat von Säulen oder Halbsäulen. Starke Profilierungen vermeidet er; im Detail herrscht größte Zierlichkeit, Geschmack und feine Ausführung; eine besondere Liebhaberei bilden bei ihm die Treppen, für die er die mannichfaltigsten Formen und Zusammensetzungen gefunden.

Die bedeutendste der von ihm erbauten Kirchen ist die zu Vallendar bei Coblenz (1837—1841) 187 F. lang und 70 F. breit. Sie liegt auf einem Hügel und eine hohe breite Treppe führt zu ihrem Haupteingang, der sich am Quer-

schiff befindet. Lang- und auch Querschiff sind dreischiffig, 3. Zeitr.
die Säulen sind achteckig, ohne vortretende Capitäle und von 4 F. Durchm. bei 30 F. Höhe, was ihnen ein sehr schlankes Ansehen gibt. Die Decke besteht aus lauter flachen Kuppeln von gleichem Durchmesser, die im Mittelschiff, da dieses 30 F. Durchm. hat, mit einer Art Tonnengewölbconstruction verbunden sind. Der Eindruck ist nicht befriedigend. Alles strebt empor, und wird doch wie durch irgend einen ungelösten Zauber von der Erreichung des Zieles abgehalten.

Mit Empfindungen entgegengesetzter Art wird man die Burg Rheineck bei Brohl verlassen, deren Erbauer gleichfalls Lasaulx ist. Im Schloßhof, in den freundlichen Winkeln und Erkern, Söllern und Hallen, im Innern bei den gemüthlichen, auf's reichste und lieblichste verzierten Räumen wird man des wohlthuenden Eindrucks, aber auch zugleich der eigentlichen Bestimmung des Rundbogenstyls für uns inne. Nicht als ob dem Spitzbogen der Dienst im täglichen Leben abzusprechen sei; allein hier übersteigen die Aufgaben nie die Kräfte des an beschränkte Höhenverhältnisse gebundenen Rundbogenstyls, und im Besitz einer freiern Verfügung über Flächen, als der Spitzbogen, eignet er sich ganz besonders für Wohnungen, denen er durch die weniger strenge Gliederung und durch eine große Freiheit in der Verzierung den Reiz des Malerischen in erhöhterem Maße gibt, als es sein Nachfolger in der Geschichte vermag. In dem kleinen Raum einer Hauscapelle reichen sodann auch, unter geschickten Händen, die ihm eignen Mittel noch vollständig zu einem feierlichen Eindruck aus, wie es auf Burg Rheineck deutlich sich zeigt.

3. Zeitr.

Fünfter Abschnitt.

Dresden.

Zu der Zeit, als die neue deutsche Kunst im Vaterlande Wurzeln zu schlagen begann, hielt man in Dresden noch ziemlich fest am akademischen Herkommen. Nur in der akademischen Jugend regte sich's und mancher junge Künstler suchte die geistige Nahrung, die ihm daheim nicht geboten wurde, in der Ferne. Es ist schwer zu erklären, daß ein Maler wie G. H. Näke aus Frauenstein in Sachsen, geb. 1785, gest. 1835, nachdem er mit einem so schönen Gemälde, wie seine „H. Elisabeth, die den Armen und Kranken Wohlthaten spendet", aufgetreten (S. Bd. IV. S. 236), nicht nur kein zweites von nur ähnlichem Werth zu Stande gebracht, sondern geradezu verkommen ist; es sei denn, daß man annehmen will, der fast ungemessene Ruhm, den neben ihm Moriz Retzsch aus Dresden, geb. 1779, gest. 1857, für seine flüchtigen, geist- und geschmacklosen, bühnenhaft gedachten und ausgeputzten Compositionen zu Goethe's „Faust", zu Schiller's „Glocke", dem „Gang nach dem Eisenhammer" und andern Balladen, zu Bürger's Balladen, zu Shakespeare's dramatischen Werken ꝛc.*), erlangte, habe den edlen Näke eingeschüchtert und ihm Mißtrauen in sich oder in die Welt eingeflößt.

G. H. Näke.

M. Retzsch.

Besser war das landschaftliche Feld bestellt. Casp. David Friedrich aus Greifswalde, geb. 1774, gest. 1840, war jedenfalls ein sinniger Künstler, und wenn er auch auf Irrwege gerieth und oft unfruchtbares Land umackerte, so war doch sein tiefer Ernst, sein warmes Gefühl, seine immer bewegte

C. Dav. Friedrich.

---

*) Sämmtlich von Retzsch selbst radiert.

Phantasie ebenso anziehend, als achtungswerth. Ist es der besondere Vorzug des künstlerisch gebildeten Auges, die Schönheit der Natur auch an den Stellen zu erkennen, an denen die Meisten gleichgültig vorübergehen, so übertrieb Friedrich unbedenklich diesen Vorzug, indem er die an das Nichts streifenden Erscheinungen noch immer der künstlerischen Darstellung werth befand. Er konnte auf eine aufgespannte Leinwand dichten, undurchdringlichen Nebel malen, im Vorgrund auf eine Feldzaunstange eine Krähe, die regungslos hinein blickt; oder auch Nebel, aus denen in der Höhe die Spitzen der Schiffsmasten herausragen; oder auch Nebel ohne alles, als eine durch sie sich herabsenkende Eule. Die Vorliebe für trübe und düstre Naturbilder verleitete ihn auch zu Winterlandschaften, wo möglich mit offnen Gräbern und verfallenem Kirchengemäuer. Ich erinnere mich nur eines Bildes, in welchem durch den Ernst des Gesammttones ein heitrer, fast humoristischer Zug geht. Das Bild ist ganz von hohem Schilfrohr eingenommen, durch welches eine Art Gasse gebahnt ist. Es ist Abend und der König des Gewässers, ein stolzer Schwan, hatte sich bereits zur Ruhe begeben; sah sich aber durch das endlose Zwitschern unruhiger, geschwätziger Rohrspatzen im Einschlafen gestört, und kommt nun hervorgeschwommen und erhebt gebieterisch sein Haupt, als wollte er dem Volk über sich die Polizeistunde verkünden und Stillschweigen auferlegen.

3. Zeitr.

Gleichzeitig mit Friedrich malte in Dresden Joh. Chr. Dahl aus Bergen in Norwegen, geb. 1788, gest. 1857, großentheils norwegische Landschaften. War Friedrich Idealist und Poet, so war Dahl Realist und hielt sich, so gut er konnte, an die Prosa der Wirklichkeit. Er arbeitete nach fleißigen Naturstudien; allein die Anforderungen an charakteristische Auffas-

J. Chr. Dahl.

3. Zeitr. sung, an Stimmung, Haltung, Harmonie, wie an eine zwar leichte, aber doch vollendete Technik waren ihm noch fremd.

So sah es wirklich etwas öde aus im Dresdner Kunstleben und fast schien es, als ob die Haupt-Kunstthätigkeit in den Säälen der Gemälde-Galerie herrsche, wo Alt und Jung beschäftigt war, die tausendfältig copierten Bilder noch einmal zu copieren. Die erste Bewegung im Sinne der neuen Kunst

C. Vogel. kam nach Dresden durch Carl Vogel, geb. 1788 im sächsischen Erzgebirge. Zurückgekehrt aus Rom 1820, wo er seit 1813 gelebt und dem Kreise von Overbeck und seinen Freunden nicht fremd geblieben war, zog er die allgemeine Theilnahme auf sich durch ein lebensgroßes Bildniß des Papstes Pius VII. in ganzer Figur, das er nach dem Leben für den König von Sachsen gemalt. Beauftragt, den Speisesaal im Schlosse zu Pillnitz auszumalen, stellte er in acht Bildern mit überlebensgroßen Figuren „die Künste dar, welche das Leben verschönern, die Völker beglücken, Geistesbildung und Genuß befördern."*) Dann malte er in der Hofcapelle daselbst das „Leben der heil. Jungfrau" in zehn großen Bildern al fresco,**) und das Altarbild, Madonna in tr. mit den Heiligen Friedrich und Johann von Nepomuk in Oel. Später malte er ein großes Altargemälde für die neuerbaute katholische Kirche in Leipzig, Christus in der Glorie mit 12 Nebenbildern, welche auf das thätige Christenthum Bezug haben. — Vogel liebt es, sich Aufgaben zu stellen, die ihn zu einer zusammenhängenden Folgereihe von Bildern veranlassen. In

*) Caritas, gest. von Barth. Philosophia, gest. von A. Krüger. Malerei, gest. von Stölzel. Architektur, gest. von Thäter. Sculptur, Tonkunst, gest. von Krüger. Poesie, gest. von Reintel.

**) Theilweis gest. von W. Suter und von Gruner.

dieser Richtung entstand ein großes Gemälde, in welchem die Hauptmomente der „Göttlichen Komödie“ des Dante vereinigt sind; gleicher Weise bearbeitete er auch Goethe's Faust und des Virgil Aeneas. Daneben aber hat er auch die Kunst des Bildnisses mit Eifer und Glück betrieben. Von seiner Hand ist eine Sammlung von Bildnissen berühmter Zeitgenossen gezeichnet und in dem k. Kupferstichcabinet zu Dresden niedergelegt. Es gibt Bildnisse von ihm, die (wie z. B. das von Karl Förster in Dresden) einen unbedingt classischen Werth haben und neben einem Dürer oder Holbein aushalten. Vogel (der nach Beendigung der Arbeiten in Pillnitz den Zusatz von Vogelstein zu seinem Namen erhielt) hat Dresden verlassen und München zu seinem Aufenthaltsort gewählt.

3. Zeitr.

Wie ehrenwerth nun auch die Bestrebungen Vogel's in Dresden gewesen: einen weiteren Erfolg hatte man davon nicht. Unter den Malern, die es versuchten, sich vor der Vergessenheit bei ihren Mitbürgern durch künstlerische Leistungen zu bewahren, dürfte vornehmlich Carl Peschel aus Dresden, geb. 1798, zu nennen sein, der sich für Zeichnung und Composition Rafael zum Vorbild genommen, und auf diesem Wege zu wohlgefälligen Bildern, wenn auch ohne neue und eigenthümliche Züge, gelangt ist. Er hat auf dem Landgut des H. v. Quandt mehre Bilder zu Goethe'schen Gedichten al fresco gemalt. — Begabter noch war Aug. Richter aus Dresden, geb. 1801, der leider! dem Irrsinn verfallen, auf dem Sonnenstein geendet. Er hatte sich 1824 an Cornelius in Düsseldorf angeschlossen und eines der Wandbilder in Helldorf in Fresco ausgeführt. Seine Compositionen sind gut geordnet und nicht ohne Schwung, sein Styl ist edel, auch an Rafael mahnend, durch gute Natur-

Carl Peschel.

August Richter.

3. Zeitr. beobachtung motiviert. Fast plötzlich verfiel er in Manier, und dann in die traurige Krankheit, die ihn der Kunst und bald darauf dem Leben entriß. Gestochen sind nach Gemälden von ihm: „der Segen Jacobs" von A. Krüger; „Hagar in der Wüste" von Stölzel, und „der ungläubige Thomas" von Thäter. — E. F. Oehme aus Dresden, geb. 1797, malte Landschaften, die sich in weiteren Kreisen Geltung verschafften. Und so arbeiteten noch manche andere Künstler in Dresden, um die Sommer-Ausstellung auf der Brühl'schen Terrasse beschicken zu können; allein ein Kunstleben, wie in München und Düsseldorf, wollte sich nicht gestalten. Da kam man von Seiten einflußreicher Kunstfreunde, unter denen Herr v. Quandt auf Dittersbach die erste Stelle einnahm, auf den Gedanken, die Berufung eines ausgezeichneten Künstlers zu veranlassen. Man wandte sich an W. Kaulbach in München zu einer Zeit, wo sein Name kaum über den Kreis seiner nächsten Freunde hinausreichte und verschaffte ihm damit eine Stellung in München. Ebenso vergeblich war eine erste an J. Schnorr gerichtete Einladung. In München zweimal abgewiesen, hatte man die Lust zu einem dritten Versuch verloren und klopfte nun in Düsseldorf an, und hier mit Erfolg. Bendemann nahm die Berufung an (1838); J. Hübner folgte ihm mit einigen Genossen; und bald danach gelang es doch auch noch, ein Haupt der Münchner Schule, J. Schnorr, zu gewinnen. Beide im Princip geschiedene Schulen wurden so verbunden, mit der Hoffnung, daß beide ihre Vorzüge gegen einander austauschen, und damit ein neues, selbstständiges, höchst erfreuliches Kunstleben begründen würden. Psychologie und Kunstgeschichte lehren uns, daß solche Bestrebungen bei entschiedenen Talenten wirkungslos sind, bei minder entschie-

E. F. Oehme.

denen zum Eklekticismus führen. Dresden stellt keine Ausnahme auf; doch haben einzelne Künstler achtungswerthe Arbeiten geliefert.

3. Zeitr.

Bendemann.

Bendemann erhielt die ehrenvolle und umfassende Aufgabe, die drei neben einander liegenden Sääle des k. Schlosses in Dresden, den Thronsaal, das Thurmzimmer und den Thurmsaal, durch zusammenhängende Darstellungen zu verzieren. Im Thurmzimmer, als dem eigentlichen Mittelpunkte des Schlosses, sollte das **Christenthum** in einem Bilde des Neuen Jerusalems seine Stelle finden; im Thronsaal die **vaterländische Geschichte und das thätige Leben**; im Ball- und Concertsaal die **Sage und Geschichte des Alterthums**. Der Thronsaal, bestimmt zur Eröffnung und Entlassung der Kammern, gab die Veranlassung zu zwei geschiedenen Abtheilungen. Zu Seiten des Thrones, über welchem eine **Saxonia** schwebt und der Wahlspruch steht: „Der Vorsehung eingedenk!" sind in nischenartig abgeschlossener Holzarchitektur die colossalen Gestalten von 16 Herrschern und Gesetzgebern auf Goldgrund und darunter bezügliche kleine Darstellungen in Reliefform gemalt; und zwar Moses (und Gott erscheint ihm im feurigen Busch); David (und seine Salbung zum König); Salomo (und sein Gebet um Weisheit); Zoroaster (und der Genius der Geschichte); Lykurg (und der Genius der Freiheit); Solon (und die bildenden Künste); Alexander der Große (und Homer, Alexander und Aristoteles); Numa (und Roma); Constantin d. Gr. (und die Engel am Grabe); Gregor d. Gr. (und die Kirche); Carl d. Gr. (und seine Kaiserkrönung); Heinrich I. und Otto I. (und Germania); Conrad II. (und ein Engel mit den Namen der deutschen Stämme, die ihn zum Kaiser gewählt) Friedrich I. (und sein Streit

3. Zeitr. mit der Kirche); Rudolph von Habsburg (und die Kurfürstenthümer); Maximilian I. und Albrecht der Beherzte, der Stammherr des regierenden Königshauses (und Engel mit den deutschen Wappen). Die dem Throne gegenüberstehende Wand ist der Landesvertretung gewidmet; es sind hierfür vier Bilder aus der Geschichte des ersten sächsischen Kaisers gewählt und den einzelnen Ständen zugeeignet; dem Bürgerstand: Heinrich I. als Städtegründer (darunter in Kinderfiguren: Zuflucht der Bedrängten; Künste, Industrie); dem Bauernstand: wie Heinrich einen Theil der Bauern mit ihrer Ernte in die Städte aufnimmt (darunter Frondienste, Ablösung derselben; Bestellung des eigenen Ackers); dem Ritterstand: Sieg über die Ungarn bei Merseburg (darunter: Ritterschlag, Poesie und Liebe, Wappenhalter); dem geistlichen Stand: Bekehrung des Dänenkönigs Kanut zum Christenthum (darunter: katholische und protestantische Confession). — Um den ganzen Saal geht ein Fries mit Bildern aus der Culturgeschichte. Adam und Eva im Paradies und ihre Austreibung nach dem Sündenfall. Erstes Kindesalter: Geburt, Pflege, Spiele des Kindes. Vorgerücktes Kindesalter: Schule, ritterliche Uebungen, weibliche Arbeiten. Jünglingsalter: Liebe, Hochzeit. Männliches Alter: Ackerbau und Viehzucht. An der Thronwand folgen sich: Gerechtigkeit (dabei Raub und Bestrafung des Raubes); Weisheit (dabei ein König im Rath, und bei Bauunternehmungen); Tapferkeit (dabei Einfall der Feinde, Auszug zum Krieg); Mäßigung (dabei klösterliche Beschäftigungen und kirchliche Handlungen). Ferner Gewerbe, Bergbau und Schmiede; Handel — selbst Sclavenhandel; Wissenschaften, Medicin, Astronomie und Astrologie; Alter: ein Ritter in Bußgewändern, ein Einsiedler, Tod und Auferstehung; zuletzt

Einkehr im himmlischen Paradies, wo Heilige des Alten und Neuen Bundes der Ankömmlinge harren.

Es ist, wie man sieht, eine ausgedehnte malerische Conception, bei welcher es galt, Gedanken zu haben und zu verbinden, und ihnen die entsprechende künstlerische Form zu geben. Ist nun auch die Ideenverbindung hier und da etwas locker und unklar, und reichen die schöpferischen Kräfte Bendemann's nicht ganz aus, den Gestalten, namentlich den Idealgestalten, ergreifendes Leben und Größe der Form und des Ausdruckes zu geben, so enthalten doch auch die Gemälde nichts Störendes und machen mit ihrer angenehmen Farbe und Haltung und der fleißigen Ausführung einen wohlthuenden Gesammteindruck.

Der Ball- und Concertsaal enthält außer einer Darstellung der sieben freien Künste, eine Folge von Bildern aus der griechischen Sage und Geschichte. Neben den Thüren sind vier große Bilder angebracht: die Hochzeit des Peleus und der Thetis, darüber der Mythus von Prometheus; der Zug des Apollo nach dem Parnaß, darüber das Orakel von Delphi; der Zug des Bacchus nach dem Parnaß, darüber die Eleusinischen Mysterien; die Hochzeit des Alexander mit Statira, der Tochter des Darius in Susa, darüber das Gastmahl des Plato; so daß Anfang und Ende des griechischen Lebens mit diesen vier Bildern bezeichnet ist. An den Fensterpfeilern der zwei Langseiten des Saales stehen: die Malerei, darüber die Grazien; die Bildnerei, darüber die Musen; die Tanzkunst, darüber die Horen; die Musik, darüber Eros, das Chaos harmonisch gestaltend; die Schauspielkunst, darüber die Parzen; an der einen schmalen Seite die Poesie und ihr gegenüber Homer von den drei Griechenstämmen umgeben.

Im Fries ist wieder ein Stück Culturgeschichte; aber wie die bezüglichen Darstellungen im Thronsaal im Charakter des Mittelalters gehalten sind, so ist hier die Antike maßgebend gewesen. Bendemann versetzt sich in das Leben der Griechen, läßt das neugeborene Kind begrüßen, die jüngeren Knaben mit der ersten Schwalbe spielen; die älteren gymnastische Uebungen und Wettkämpfe vornehmen, mimische Tänze ausführen u. a. m.; dann folgen Liebe, Brautzug und Hochzeit; religiöse Handlungen, Opfer verschiedener Art; Erntefeste und Jagden; endlich das Alter mit der Einkehr im Hades. Fast überall sind Göttergruppen eingeflochten. Diese Gemälde sind theils in Tempera, theils in Stereochromie ausgeführt, und sind in einem sehr ansprechenden leichten und lichten Ton gehalten, so daß hier der Gesammteindruck noch wohlthuender ist als im Thronsaal.

Bendemann fand während dieser großen Arbeiten, ungeachtet sogar eines gefährlichen Augenleidens, das ihn befallen, noch Zeit zu Zeichnungen (z. B. für eine illustrierte Ausgabe der Nibelungen u. a. m.) und zu Staffeleigemälden, von denen ich nur eines erwähnen will, das sich sicher ein bleibendes Gedächtniß bei Allen erhalten hat, die es gesehen: es ist das lebensgroße Bildniß einer deutschen (ich glaube seiner) Hausfrau. Mit der Schlichtheit eines alten Meisters, in der Richtung selbst der größten, hat Bendemann uns das Bild eines durch und durch liebenswerthen Charakters und doch gewissermaßen ohne alle Beziehung zur Außenwelt, vorgeführt. In schwarze Seide gekleidet, ein einfaches, weißes Häubchen auf dem glattgescheitelten Kopf, die rechte Hand auf der Brust, macht diese Frau den Eindruck des innern Friedens, der Häuslichkeit und herzvoller Güte. Geschmackvoll in der Anordnung und schön in Hal-

tung und Bewegung, edel in der Zeichnung und fein und warm und wahr in der Färbung, zeichnet das Bild sich noch besonders durch eine zarte, vollendete, durchaus nicht ängstliche, oder gesuchte Behandlung aus und wird jedenfalls und jederzeit zu den classischen Kunstschöpfungen unserer Tage gezählt werden. 1859 ist Bendemann nach Düsseldorf zurückgekehrt, und zwar um an seines ehemaligen — durch körperliche Leiden geschwächten — Lehrers, W. Schadow, Stelle, die oberste Leitung der Akademie zu übernehmen.

3. Zeitr.

Julius Hübner ist auf dem früher (in Düsseldorf) betretenen Wege zu großer Meisterschaft fortgeschritten. Inzwischen liegt der Schwerpunkt derselben überwiegend im Machwerk und in unausgesetzter künstlerischer und kunstliterarischer Thätigkeit, in welcher letzteren er von einem eifrigen Studium unterstützt, so wie von regem Gemeinsinn durchdrungen erscheint. Er nahm Theil an der oben erwähnten Illustration der „Nibelungen“; er zeichnete mehrere Cartons zu Glasgemälden, unter denen jener zu dem Capellenfenster im Weinberg des Königs von Sachsen viel Beifall geerntet hat. In drei Abtheilungen behandelt er hier das „Gleichniß von dem Weinstock und den Reben“. Die Hauptfiguren sind Christus zwischen Maria und Johannes; darunter das „Gleichniß von den Arbeitern im Weinberg“ in drei Gruppen; die Ornamente sind vom Rebstock entlehnt.

Julius Hübner.

Nibelungen.

Cartons zu Glasgemäld.

Hübner malte 1852 im Auftrage des Großfürsten von Rußland „die babylonische Hure“ nach der Offenbarung; allein obschon er mit Selbstgefühl auf diesem Bilde seinem Namen die Worte hinzugefügt: „Macht's besser!“ so muß es doch für verfehlt erklärt werden, ganz abgesehen davon, ob Einer es besser machen kann, oder nicht. Diesem

Babyl. Hure.

3. Zeitr. großen, auf einem siebenköpfigen Drachen durch die Luft reitenden Weibe fehlt für ihre Benennung alles Verführerische in Miene, Haltung, Bewegung und Kleidung; für ihre Bedeutung als Abgötterei spricht auch nicht Ein Zug, nicht Ein Merkmal.

Carl V. Friedrich II. Einen sehr interessanten Gegensatz unter sich bilden sein lebensmüder, in Klostereinsamkeit mit Mönchsgebräuchen beschäftigter Carl V. und sein auf seine friedlichen fortgrünenden Schöpfungen von Sanssouci den sterbenden Blick erhebender Friedrich II., zwei Charakterbilder, bei denen selbst die Nebendinge — der Affe Carl's, die Windspiele Friedrich's — ein beredtes Wort mitsprechen. Weniger kann der Künstler auf Freunde rechnen bei einem großen Gemälde von „Hanna mit Samuel vor Eli". Ein vollkommen gleichgültiger und unbekannter Gegenstand, ohne alle Handlung und Seelenbewegung mußte den Künstler auf die Betonung eines bloßen Kunstmittels lenken, und er wählte die Bravour der malerischen Technik, die er in der Weise der alten Bologneser mit akademischer Vollendung in dem Bilde zur Schau stellt.

Hanna mit Samuel.

Bildnisse. Hübner hat in Dresden mehre sehr vorzügliche Bildnisse, u. A. das von Bendemann, gemalt. Soll ich aber sagen, womit er mir den tiefsten Eindruck gemacht, so ist es das Blatt für das „König Ludwigs-Album", auf welchem er „die gefallene Germania", nach einem Maderno's heil. Cäcilia in Rom entlehnten Motiv, gezeichnet (1850). Es ist ein Grabgesang voll schmerzvoller, hoffentlich nicht ewiger Wahrheit.

Gefallene Germania.

Julius Schnorr von Carolsfeld. Julius Schnorr v. Carolsfeld war im J. 1846 als Director der Gemäldegallerie und Professor der Akademie nach Dresden gekommen, blieb aber noch einige Jahre mit

den „Nibelungen" im neuen Königsbau zu München (wäh- 3. Zeitr.
rend der Sommermonate) beschäftigt, bis ein Augenleiden,
das ihn betroffen, und der Regierungswechsel in Bayern
einen bedauernswerthen Stillstand in diese Arbeiten brach-
ten. Schnorr benutzte nun seine Zeit und Kräfte zur Aus-
führung eines Unternehmens, dem er schon in früheren
Jahren manche Nebenstunde mit großer Liebe gewidmet:
eine „Bibel in Bildern" herauszugeben. Aus Schnorr's Bibel in Bildern.
Künstlerleben in Rom und München wissen wir, daß die
Kunst als Dienerin für Privatzwecke für ihn wenig Reiz hatte.
Nur eine dem öffentlichen Leben gewidmete Kunst entsprach
seinen Neigungen, seiner Gesinnung. Zum Ersatz für mo-
numentale Malereien, wofür ihm in Dresden eine Gelegen-
heit nicht dargeboten worden zu sein scheint, wählte er das
bewährte Mittel einer möglichst allgemeinen Verbreitung sei-
ner Compositionen; und so erschien sein Werk lieferungs-
weise bei G. Wigand in Leipzig zu einem so billigen Preise,
daß selbst der Arme vom Besitz nicht ausgeschlossen ist.

Schnorr wendet mit dieser Arbeit, die nicht mehr auf
Nebenstunden, oder selbst auf nur einige Jahre beschränkt
bleiben konnte, der Muse seiner Jugend, der mittelalterlichen
Romantik, den Rücken, und dafür mit ganzer Seele der christ-
lichen Kunst sich zu. Er äußert sich selber über dieß sein
Unternehmen in einer Vorrede mit folgenden Worten: „Was
ich erstrebe mit meinem Werke, hängt mit meinen allgemeinen
Ansichten von der Kunst zusammen, von der ich glaube, daß
sie den Beruf und die Mittel habe, Antheil zu nehmen an
der Erziehung und Bildung des Menschen; und daß sie
einen Theil dieses Berufes übe, wenn sie Geschichte und
namentlich die in der Bibel niedergelegte heilige Weltge-
schichte vermöge ihrer eigenthümlichen Darstellungsmittel zur

 Anschauung bringt. — Nachdem ich vielfach im Großen mich versucht, Königshäuser und Villen geschmückt habe, möchte ich nun noch Antheil nehmen an der Erziehung und Bildung der Jugend und des Volkes. Nach meinem Berufe und mit meinen Mitteln möchte ich zur Betrachtung der ernstesten Angelegenheiten des Lebens veranlassen und locken, wenn ich ... des Paradieses Lust und Segen, Versöhnung und Sünde, Strafe, Fluch und Tod, eindringliche Beispiele für jeden menschlichen Zustand, starke Mahnungen, Bild und Gleichnisse für alle Vorkommnisse des Lebens, in einer Bilderreihe zur Anschauung bringe." Als Vorbilder wählte er die großen Meister italienischer Kunst, „weil ihre Werke an Reinheit des Styls und an Schönheit unleugbar die Arbeiten der Deutschen überragen." Er bestimmte für seine Zeichnungen ein großes Quartformat und wählte zum Mittel der Vervielfältigung den Holzschnitt, „weil das Werk ein Volksbuch sein, und in kräftigen frischen Zügen dem Volke die heilige Weltgeschichte vor die Augen halten sollte, und weil ungegeben bleiben sollte, was (wie bei der Frescomalerei) nicht in kräftigen, frischen Zügen gegeben werden kann." Außerdem betont Schnorr noch nachdrücklich seinen protestantischen Standpunkt, obschon er ihn seiner Aufgabe gegenüber für ungünstiger hält, als den eines katholischen Malers.

Wir haben Schnorr mit einer eigenthümlichen und glücklichen Behandlung religiöser Gegenstände seine Laufbahn beginnen gesehen; mit wechselndem Erfolg war er der Maler der Poesie und Geschichte der romantischen Zeit geworden; am entschiedensten spricht sich sein künstlerischer Werth, der Ernst und die Gleichmäßigkeit seiner Anschauungsweise, der Reichthum seines Vorstellungsvermögens, die Lebendigkeit

und der Umfang der Darstellung vom kindlich Lieblichen bis zum Entsetzlichen, vom Schönen und Anmuthigen bis zum Erhabenen, von stiller Betrachtung bis zu tapferer That, vom einfach Natürlichen bis zum wunderbar Uebernatürlichen in diesen Bildern zur Bibel aus, deren Zahl auf 240 festgestellt ist. Keines der Blätter verleugnet die „frischen, kräftigen Züge", die zu den Sinnen und dem Herzen des Volkes sprechen; obwohl die möglichst groß gehaltenen Figuren fast immer den ganzen Raum einnehmen, hat er doch nicht versäumt, von seinem schönen landschaftlichen Talent, wo es paßte, Gebrauch zu machen; in Waffen und Trachten hat er sich, der universalen Bedeutung der Bibel gemäß, an einen allgemeinen, keiner bestimmten Zeit und Nation angehörigen Typus gehalten, und in der Anordnung im Einzelnen seine vollkommene Herrschaft über das Material und einen edeln Geschmack bewährt. Meisterhaft ist der Vortrag, durch welchen stets das Wesentliche in einfachster Weise scharf bezeichnet ist, und der sich, wie nothwendig, an die außerordentliche Leichtigkeit des Schaffens anschließt.

Man wird nicht erwarten, daß alle Blätter einer so großen Folge den gleichen Werth haben; allein überall sehen wir uns vom Geist der Darstellung angesprochen, überall sehen wir diese sich ihrem Gegenstand anschließen. Mit großer Unbefangenheit hält er sich bei der „Genesis" an die Worte der Schrift, und stellt Gott (als Urbild des Menschen) in menschlicher Gestalt dar, aber in so großartigen Formen und Bewegungen, daß Niemand dabei an einen „alten Mann" denken kann. Ergreifend ist die Scene, wo Gott mit tiefem Bedauern Adam und Eva zur Rede stellt. Der Einzug in's gelobte Land gleicht einem Hymnus, die Verstoßung Hagar's ist mit bewegender Milde ausgeführt, die Geschichte

3. Zeitr. Jacobs schlägt je zuweilen einen ganz gemüthvollen Ton an, steigert sich aber im Kampfe mit dem Engel zur Erhabenheit; rührende Bilder bringt die Geschichte Joseph's und ergreifende das Leben, und vor Allem das Sterben des Moses. Das Buch Josua und das Buch der Richter tragen in diesen Bildern das Gepräge stürmischer Bewegung, zugleich aber auch des Heldenlebens. Es wäre ein müssiges Unternehmen, die Reihe nur der Darstellungen bezeichnen zu wollen, in denen uns hier die biblischen Erzählungen anschaulich gemacht werden. Genug, daß wir wissen: hier ist eine Fülle von Phantasie und Schönheit, von Kraft und Tiefe der Empfindung aufgeschlossen, wie wir sie in ähnlicher Weise keinem Andern verdanken, und wie sie ein ganzes Künstlergeschlecht zu beleben und zu stärken vermögen sollten. Und neben den mächtigen Gestalten der Propheten und den erschütternden Scenen aus dem Leben Saul's und David's, — neben der Heldengröße einer Judith, die idyllische Anmuth einer Ruth, die liebliche Unschuld der Liebe von Tobias und Sara. In holder Umarmung, voll blühenden Lebens, schlummert unter dem Schutze eines Engels das junge Ehepaar, während die Aeltern der Sara, auf den Tod des Tobias gefaßt, schon das Grab hatten bereiten lassen und durch eine Magd nachsehen ließen, ob er auch schon todt sei. Eine in allen Beziehungen treffliche und bewundernswerthe Composition! (S. die beigefügte Bildtafel.)

Aber daneben drängt sich uns eine Bemerkung von allgemeiner Bedeutung auf, was uns bei den größten Meistern der neuen deutschen Kunst, bei Overbeck und Heß so gut als bei Thorwaldsen, bei Kaulbach und selbst bei Cornelius unwidersprechlich entgegengetreten: daß ihre Kräfte für Schöpfung und Belebung des Christus-Ideales nicht aus-

J. SCHNORR.

gereicht, und daß ihren ausschließlich christlich-religiösen Dar- 3. Zeitr.
stellungen die zu eingreifender Wirkung nothwendige Naive-
tät großentheils abgehe, kehrt auch hier unverkennbar wieder:
in Schnorr's Bildern zum Alten Testament ist der Ton der
Bibel viel richtiger getroffen, als in denen zum Neuen. Nur
jezuweilen, wo, wie bei Jesaias, die Auslegung seiner Worte
in Bildern versucht wird, oder wo der Psalmist, um ihn in
„Anbetung, Buße, Bitte, Lob und Dank" vor Augen zu
stellen, mit Engeln, Symbolen, Visionen und Episoden um-
geben ist, wird man aus der einfachen Anschauungsweise
heraus- und in exegetische Betrachtungen hineingerissen.
Dieß ist nun ganz besonders beim Neuen Testament der Fall,
wo — der durch und durch naiven Sprache desselben gegen-
über — die kirchliche Auffassung und Auslegung dem Künst-
ler die Hand führt und ihn um die Freiheit bringt, die ihm
das Alte Testament fast durchweg gelassen hat. So läßt er
z. B. Christum das Abendmahl stehend austheilen, wie einen
protestantischen Prediger, mit Kelch und Oblate. Einfache
Erzählungen, wie des Johannes Geburt, die Hirten als erste
Verkündiger des Evangeliums, Christus bei Martha und
Maria, Christus und Nicodemus, die Jünger in Emaus;
oder Gleichnisse, wie vom verlornen Sohn rc., sind durchaus
ansprechend, während die Wundergeschichten immer etwas
Gezwungenes, Zwingenwollendes haben, für Verkündigung,
Tod, Auferstehung, Himmelfahrt rc. der Künstler sichtlich
nicht Nachhalt genug hat in der Denkweise seines Jahrhun-
derts, der auch er sich nicht ganz entziehen kann, und die
völlig unbeirrt zusieht, wie Elias von Raben gespeist wird
und im feurigen Wagen gen Himmel fährt, oder wie Simson
die Säulen eines Palastes umreißt; die aber stutzt, wenn
sie Christum auf dem Meere gehen sieht, als wäre es ge-

3. Zeitr. froren, oder die Speisung der Tausende, über die sich die Gespeisten nicht im mindesten wundern, die sie sogar am nächsten Tage schon wieder vergessen haben, als ein Allmachtwunder anstaunen läßt u. dgl. m.

Sehen wir uns nun in Dresden um, welche Früchte die Bemühungen dieser hier genannten Künstler außer ihren eignen Werken getragen und welche andern neben ihnen einen Platz in der Geschichte gewonnen, so dürfen wir unsere Anforderungen nicht sehr hoch stellen. Wislicenus hat nach zwei vielversprechenden Cartons „Abundantia und Misericordia" auf die Erfüllung der Versprechen warten lassen. v. Oer hat sich zwischen Genre und Historie einen Zwischenplatz gewählt, ohne darauf durch Eigenthümlichkeit zu glänzen. Riepers hat mit einem „Segen Jacob's" gezeigt, daß er fleißige Studien machen kann; Hennig kaum dieses. A. Wichmann versucht vor allem der Geheimnisse der Farben und des Malens Herr zu werden u. s. w.

Wislicenus.

v. Oer.

Riepers.

Hennig.

A. Wichmann.

Es wäre an dieser Stelle von der Kunst in Dresden nicht sehr viel mehr zu berichten, wenn nicht ein Künstler hier lebte und schaffte, der nicht nur seines Gleichen nicht hat und gehabt hat in keinem Lande und zu keiner Zeit, sondern der auch mit seinen Schöpfungen alle Welt entzückt, der sich eine Wohnung gemacht in allen natürlich empfindenden Herzen, bei Jung und Alt, bei Männlich und Weiblich, durch dessen Hände die Natur selbst spricht, und die Seele, und dessen Zeichnungen der wahrste Ausdruck des Besten sind, was das Vaterland in Land und Leuten Herzerfreuendes und Erquickendes hervorgebracht. Das ist Ludwig Richter aus Dresden, geb. 1803.

Ludwig Richter.

Beim Anfang seiner Studien Landschaftsmaler machte er eine Reise durch Frankreich nach Nizza, eine zweite später

in die deutschen Alpen und gewann durch die Anwendung der dort gemachten Studien die Mittel zu einer Reise nach Italien. Hier lernte er Jul. Schnorr kennen, der ihm eine Gruppe zeichnete zu einer Landschaft von Amalfi und damit einen entscheidenden Einfluß auf sein Leben gewann, indem ihm damit der innige Zusammenhang zwischen Natur und Menschenleben zum ersten Male deutlich vor die Seele trat. Er malte viele Landschaften aus dem römischen Gebirge, die sich großer Theilnahme erfreuten. In der Heimath erhielt er eine kleine Anstellung als Zeichenlehrer bei der Porzellanfabrik in Meißen, wandte sich aber nun dem Studium deutscher Natur und heimischen Volkslebens zu. Noch schien es, als ob er unsicher rechts und links nach einem eigentlichen Lebensziele suchte, als ihm dieses plötzlich klar vor die Augen trat. Er sah eine Folge von Scenen aus dem Kinder- und Volksleben von dem Grafen Franz v. Pocci in München als Illustrationen zu Gedichten gezeichnet, und angesprochen von ihnen kam ihm plötzlich der Gedanke, sich auf demselben Wege zu versuchen und — sein eigentliches Lebensziel war gefunden!

3. Zeitr.

Illustrationen.

Anfangs beschränkte sich Richter auf Illustrationen zu Volks- und Studentenliedern, zu Grimm's u. a. Volksmärchen, zu Hebel's alemannischen Gedichten u. s. w.*) und erschloß hier, unterstützt von einer gründlichen Kenntniß der Natur, einer klaren Anschauung der Seelenäußerungen, einer ungewöhnlichen Gabe,

*) Wem die verschiedenen Werke, die Richter mit seinen Zeichnungen illustrirt hat, nicht zur Hand sind, dem empfehle ich jene Sammlung, die unter dem Namen des „Richter-Albums" in den Kunsthandel gekommen.

3. Zeitr. zu charakterisieren, einen Schatz von Bildern, in welchen sich lachender Humor, Schönheitsinn und rührende Innigkeit um den Vorrang streiten. Dabei galt es ihm gleich, ob er seine Gestalten aus der Gegenwart nehmen oder in's Gewand der Romantik kleiden sollte. Nur in das Gebiet der höheren Dichtkunst und zu den eigentlich christlich- oder kirchlich-religiösen Gegenständen trat er nicht mit dem gleichen Erfolg, so daß einzelne Darstellungen zu den Evangelien und die meisten zu Goethe's Gedichten nicht auf gleicher Höhe stehen mit den vorgenannten Bildern. Inzwischen erkannte er bald noch eine andere und reichere Quelle für sein künstlerisches Schaffen, als die Bücher der Dichter. Das Leben selbst, das ihm bis dahin die Mittel an die Hand gegeben, die Phantasien der Dichter in sichtbare Form zu fassen, mußte ihm als der unerschöpfliche Brunnen entgegenfließen, aus dem er nur, geleitet von der eigenen Phantasie und der Stimme seines Herzens, mit offenem Auge und geschickter Hand zu schöpfen brauchte, um die Welt mit Entzückungen zu beschenken.

Beschauliches u. Erbauliches. Für's Haus. So entstanden nach einander Bilderhefte, wie „Beschauliches und Erbauliches“ bei G. Wigand in Leipzig, „Für's Haus“ im eigenen Verlag u. m. a. Wo sollte man anfangen und wie enden, wollte man Bericht geben von dem hier aufgeschichteten Reichthum der Kunst, von der Lieblichkeit, der Schönheit, der Mannichfaltigkeit der Darstellungen? Bald werden wir in das Behagen der Genügsamkeit, in die Seligkeit der Liebe, in das Glück des häuslichen Friedens eingeführt, bald nehmen wir an frohen Familienfesten Theil, bald an Tagen der Trauer, bald feiern wir die ersten Frühlingstage auf dem Land, bald begrüßen wir mit alter Sitte den Weihnachtmorgen; nun sehen wir

die Kinder in der Kinderstube, nun bei ihren Spielen, nun in Regungen der Wohlthätigkeit, nun in der freien Natur und in der Lust und dem Uebermuth der Jugend. Und immer neu, und tausendgestaltig wie das Leben ist seine Phantasie; und in allen Gestalten ist Seele und bewegt sie bis in die letzte Spitze der Finger; was er auch gibt — es spricht zum Gemüth; denn er ist selbst ganz Gemüth; er kennt die zartesten Regungen des Geistes, und ihren mannichfaltigen Ausdruck bei allen Altern und Geschlechtern, auf allen Bildungsstufen, ja bei jedem Individuum. Und nicht nur bei den Menschen. Man sehe seine Hunde und Hündchen, seine Katzen! die Hühner, Enten und Gänse, die Schwalben und Spatzen! Ja hat er irgend etwas unbeachtet gelassen? Seine liebende Beobachtung schließt die Biene und den Schmetterling nicht aus; die Pflanzen, die Bäume, die Gräser, alles was blüht und grünt, die Landschaft mit Berg und Thal und Fluß und Wald und Aue — wie reizend und wie wahr stehen sie in seinen Bildern! Der Stein am Bach, die gut gehaltene oder die verwilderte Umzäunung, das Haus, die Stube, der Heerd, es ist alles in voller Wahrheit da, was Menschen-Sinn und Menschen-Fleiß und Menschen-Liebe hervorgebracht und geordnet; was durch seinen Theil an geistiger Belebung zum Gemüth spricht. Freilich ist im Leben selbst Alles für Alle vorhanden; aber Tausende und aber Tausende gehen daran vorbei, ohne die Reize zu bemerken, die es bietet, oder ohne die Fähigkeit, es festzuhalten. Das ist die Wundergabe Richter's, die Freude und Schönheit des Lebens in ihrer tiefern Bedeutung zu erkennen und alle ihre Aeußerungen bis in die feinsten Züge mit der Wahrheit der Natur selbst festzuhalten und uns unverwischbar vor Augen zu stellen. Daß ihn

3. Zeitr.

 aber, ob er scherzt und lacht, oder entzückt und rührt, immer nur die Liebe zu Gott, Natur und Menschheit Phantasie, Augen und Hand leitet — das gibt seiner Kunst das Gepräge einer fast unvergleichlichen Liebenswürdigkeit. Und sehen wir uns um, in welchem andern Volke ein Ludwig Richter jetzt möglich wäre, oder welches einen nur ähnlichen aufzuweisen habe, so dürfen wir froh bekennen: er ist nur bei uns zu finden; er ist ein Zeugniß für die Klarheit, Kraft und Gesundheit des germanischen Geistes der Gegenwart!

Genremalerei Landschaft.

In Genremalerei und Landschaft haben sich außerdem in Dresden bedeutende Talente nicht bemerklich gemacht. (Wenigstens war auf der Allgemeinen Deutschen Ausstellung 1858, auf welcher Dresden eben so vollständig als einsichtsvoll vertreten war, nichts der Art zu sehen.) Dagegen muß die

Bildhauerei.

Bildhauerei

mit großer Auszeichnung aufgeführt werden. Wie Düsseldorf und München auf die Malerei, so hat Berlin auf die Bildhauerei in Dresden eingewirkt, indem aus Rauch's Schule wenigstens der eine der beiden ausgezeichneten Künstler hervorgegangen, welche nun den Ruhm der Dresdener Bildhauerschule bilden.

Ernst Rietschel.

Ernst Rietschel aus Pulsnitz in Sachsen, geb. 1804, erkennt, ehrt und liebt in Rauch seinen Meister; auch bethätigt er ihn als solchen in seinen Werken. Seit 1832 Professor an der Akademie in Dresden hat er eine ausgedehnte Wirksamkeit gewonnen, auch sein Talent vielseitig ausgebildet.

Seine erste selbstständige öffentliche Arbeit ist 1831

das Denkmal des Königs Friedrich August von Sachsen, in Erz gegossen und im Hofraum des Zwingers aufgestellt. Die sitzende Statue des Königs ist umgeben von den Gestalten der Milde, Frömmigkeit, Weisheit und Gerechtigkeit. 1839 fertigte er das Standbild des h. Bonifacius für Fulda, und begann gleichzeitig die Arbeiten für das Theater in Dresden, in dessen Giebelfeldern er die Mythe von Orestes (für die dramatische Kunst) und die Verklärung der Musik in Reliefs darstellte. Eine ähnliche Arbeit führte er für das Universitätsgebäude in Leipzig aus, Allegorien auf die vier Facultäten, welche durch Lehrer und Schüler personificiert, vom Genius des Lichts und der Wahrheit gesegnet werden. Zugleich modellierte er für das Innere des Gebäudes eine Folge von zwölf Reliefs zur Culturgeschichte der Menschheit.

3. Zeitr. Denkmal Friedrich August's. Bonifacius. Orestes. Verklärung der Musik. Die vier Facultäten. Culturgeschichte.

Mit wechselndem Glück hatte bisher Rietschel gestrebt, seine Aufgaben in entsprechender Weise zu lösen, und mit jeder neuen Arbeit waren ihm — trotz der Erkenntniß immer neuer Schwierigkeiten — die Kräfte gewachsen. Da ward ihm der Auftrag, für das Giebelfeld des (nach dem Brande wieder hergestellten) Opernhauses in Berlin ein großes Hochrelief zu machen. Er wählte für die Mitte die Figur der Musik; sie schwebt empor, die Saiten der Harfe rührend, drei Kränze zu ihren Füßen; zu ihrer Linken der Dichter mit der tragischen und der komischen Muse und dem neckischen Satyr; daneben Malerei und Bildhauerei und Spiele der Täuschung; zu ihrer Rechten Tänzer und Tänzerinnen unter der Aufsicht der Grazien und spielende Kinder. Mit Sicherheit und klarem Bewußtsein sind die einzelnen Gestalten der ihnen inwohnenden Idee gemäß charakterisiert; die Formen sind auf's Fleißigste durchgebildet; der Styl

Giebelfeld des Opernhauses.

 allein ist noch etwas schwankend zwischen der Einfachheit der Antike und einem mehr der Gegenwart angehörigen Reichthum an Gegensätzen. Aber die tragische und die komische Muse bilden eine Gruppe, die schwerlich von einer andern Hand vollkommener gebildet worden. Die Gestalten dieses 41 F. langen Frieses sind in Zinkguß ausgeführt.*)

Bei aller Anerkennung der Verdienste dieses Werkes wird man doch des Gefühls nicht ledig, daß Rietschel damit nicht auf dem seiner künstlerischen Natur ganz entsprechenden Gebiet sich bewegt, daß ihm bei der Verschmelzung seiner Naturstudien mit abstracten Gedanken oder mythologischen Gestalten die Phantasie nicht frei, das Herz nicht warm genug geworden. Es scheint, daß er selbst ein Gefühl derart gehabt habe. Denn unmittelbar danach beschäftigte ihn fast ausschließlich ein Gegenstand aus einer ganz andern Welt.

Die Bildnerei, die Königin der Kunst des Alterthums, dem Christenthume dienstbar zu machen, war — wie wir gesehen — das Bestreben fast aller hervorragenden Bildhauer der neuen deutschen Schule gewesen. Wir haben keinen kennen gelernt, dem es gelungen wäre, dem Marmor zugleich mit der Schönheit der Form die Wärme der Empfindung zu geben, ohne welche, selbst bei der höchsten Vollendung, die Ideale der christlichen Kunst doch wirkungslos bleiben. Mit der klaren Erkenntniß dieses Mangels, mit dem Bewußtsein, ihm, wenigstens in der Conception, nicht unterworfen zu sein, faßte Rietschel den Entschluß zu einem Werke christlicher Kunst 1846. Er hatte sich freilich schon einmal nach dieser Seite hin versucht, mit einem Relief von dem Einzug Christi in Jerusalem**); doch dürfte er selbst wenig Gewicht darauf legen.

*) Abgebildet im Kunstblatt 1846.

**) Gest. von A. Krüger.

Nun wählte er eine Aufgabe, die ohne Betheiligung des Gemüths nur sehr unvollkommen zu lösen ist, eine sogenannte Pietà, die Mutter Jesu mit dem Leichnam ihres Sohnes. In der Regel sieht man die Gruppe so angeordnet, daß die Mutter den todten Körper ganz oder zur Hälfte im Schooße hat; wobei die Rücksicht auf Linien und Massen überwiegend maßgebend waren und sind. Daß mit dieser Anordnung das natürliche Gefühl verletzt werde, scheinen wenige Künstler in Betracht gezogen zu haben. Bei Rietschel überwog die Achtung vor diesem natürlichen Gefühl die Rücksicht auf Linien und Massen: er legte den heiligen Leichnam an den Boden und ließ Maria neben ihm niederknien. Ganz versunken in den Anblick des von seligem Frieden übergossenen Angesichtes des Todten, löst sie sich in Einen großen Schmerz auf, aber ohne Jammer und Leidenschaft; wohl läßt sie die gefalteten Hände sinken, aber doch betet ihre Seele fort. Nur eine, von der Bedeutung des Gegenstandes ergriffene und durchwärmte Phantasie konnte der Gestalt diese Feinheit der Bewegung und des Ausdrucks geben; aber auch nur damit wird das Gemüth des Beschauers wirklich getroffen; und will das künstlerische Gefühl für Anordnung Einwendungen, namentlich gegen die rechtwinklige Stellung von Maria gegen Christus, erheben, die bildhauerische Oekonomie über Marmorverlust Beschwerde erheben: — Jedermann erkennt doch, daß mit einer wahrhaft beseelten Gruppe mehr gewonnen ist, als mit einer tadellos geordneten, und Rietschel's Pietà ist beseelt. Sie wurde für den König von Preußen in Marmor ausgeführt.*)

3. Zeitr.

Pietà.

Noch aber war Rietschel nicht auf der Höhe seines Talents; denn so lange noch ein ungelöster Widerspruch zwischen

*) Abgebildet im D. Kunstblatt 1855.

 Form und Gehalt dem Werke eigen ist, kann es auf Vollkommenheit nicht Anspruch machen. Nach mehren kleineren Arbeiten, den „Tageszeiten", den „Liebesgöttern auf Panthern", anmuthigen Spielen der Phantasie voll feiner, poetischer Gedanken und plastischer Schönheit, auch mehren trefflich ausgeführten Bildnissen und einem Denkmal für Thär in Leipzig, kam Rietschel um 1849 zu einer Aufgabe, die ihn auf das lebhafteste ergriff, und deren glückliche, vollkommen tadelfreie Lösung ihn an die Spitze seiner Kunstgenossen stellte. Das ist die 1853 in Erzguß vollendete, in Braunschweig aufgestellte Ehrenstatue Lessing's.

Tageszeiten. Thär. Lessing.

Die Unschönheit und Formlosigkeit der modernen Tracht hatte die Bildhauerei bei den Ehrendenkmalen der Männer der Neuzeit zu allerhand Auswegen geführt. Zwar vom wirklichen Antikisieren war man so ziemlich allgemein abgekommen; allein selbst Rauch hatte durch kunstreiche Verwendung des Mantels zu verhüllender Draperie die schwersten Anstöße gegen den Geschmack zu umgehen versucht. Rietschel zuerst wagte es bei Lessing, den durch die Kunst zu verherrlichenden Mann in seiner altfränkischen Tracht, ohne Mantel, hinzustellen, wie er selbst im Leben sich hingestellt; indem er aber alle Formen, bis auf die kleinste Falte, ohne grade genrehaft sich unterzuordnen, naturgemäß und zugleich mit feinem Schönheitgefühl durchbildete, und noch mehr, indem er die geistige Bedeutung des Reformators unserer Nationalliteratur in Stellung, Haltung und Bewegung, in jeder Miene, jedem Zug so treffend charakterisierte, daß man nur den Mann des hellblickenden Verstandes und des muthigen Wortes vor sich sah, ward man nicht mehr von der Geschmacklosigkeit der Mode berührt und die Lessingstatue wurde der Gegenstand allgemeiner Bewunderung.

Nach Vollendung derselben war Rietschel aus Gesund-

heitsrücksichten genöthigt, die milde Luft Palermo's aufzu- suchen. Inzwischen hatte der damalige Erbgroßherzog von Weimar den Entschluß gefaßt, zu der seit 1850 aufgestellten Statue Herder's auch die Statuen der andern drei Dichter aus der Zeit Carl August's hinzuzufügen. König Ludwig von Bayern war in das Interesse gezogen worden und es stand fest, Goethe und Schiller zu einer Gruppe zu vereinigen, Wieland aber eine besondere Stelle anzuweisen. Rauch hatte bereits eine Gruppe von Goethe und Schiller entworfen*), die sich mehrseitiger Zustimmung erfreute; bei welcher indeß die Wahl des antiken, oder eines ganz idealen Costümes Widerspruch von Seiten des Königs von Bayern hervorrief, welcher — wenn er sich betheiligen sollte — die Dichter der Nation in der Weise verlangte, wie sie im Andenken der Nation lebten. Da nun Rauch auf eine Aenderung seines Entwurfs nicht einging, so sah man sich zu einer andern Wahl genöthigt und wandte sich an den Meister der Lessing-Statue, den die Berufung zu diesem Werk bei der Rückkehr aus Italien traf, als sein Fuß zuerst wieder deutsche Erde betreten hatte. Rietschel unterzog sich mit Eifer, und mit dem Aufgebot aller seiner künstlerischen Kräfte dem Auftrag, Goethe und Schiller im Zeitcostüme darzustellen.**) Wer mit Unternehmungen dieser Art bekannt ist, weiß wie zahl- und namenlose Schwierigkeiten dem Künstler bei der Ausführung sich entgegenstellen. Hier war nicht allein, wie bei Lessing, die Widerwärtigkeit des Costüms zu besiegen; hier rief nicht nur die Gruppierung unaufhörlich Dissonanzen hervor, die zu heben der Künstler durch das unerbittliche Costüme, oder durch

3. Zeitr.

Goethe-Schiller-Gruppe.

*) Abgebildet D. Kunstblatt 1855.

**) Abgebildet in E. Förster's Denkmalen der Deutschen Kunst Band VI.

 das Verhältniß der Figuren, oder sonstwie sich gehindert sah: ein viel bedenklicherer Widerstand erwuchs aus dem Umstand, daß der Gruppierung ein Motiv zu Grunde gelegt, ein verbindender Gedanke gegeben werden mußte. Nicht nur, daß es dabei unendlich schwer ist, vor Mißverständnissen sich sicher zu stellen, so hindert die äußerliche Charakterisierung, die Betonung der Persönlichkeit die freie Wirkung des poetischen Gedankens. Auch hat in der That Rietschel diesen letzten Uebelstand nicht ganz beseitigen können.

Das Werk ist 1858 in Erzguß (in München) vollendet und in Weimar aufgestellt worden. Der Grundgedanke des Künstlers war, das in Freundschaft gemeinsame, mit dem Dank und der Begeisterung der Nation belohnte literarische Wirken der beiden Dichterfürsten anschaulich zu machen. Darum treten beide vereint, wie sie im Leben und in der Literaturgeschichte sich ergänzend dastehen, vor die Nation. Den Kranz der Ehren, der deßhalb Beiden gemeinschaftlich gehört, reicht Goethe dem Freunde, der — Blicke und Gedanken der Welt der Ideale zugewendet — ihn nur, scheinbar unbewußt, mit der Hand streift. Die Verschiedenheit der Richtung beider Dichter ist mit großer Bestimmtheit, in jedem Zug wie in der ganzen Erscheinung ausgedrückt; und so mächtig ist die geistige Charakterzeichnung, daß auch hier, wie bei Lessing, die Zeit-Merkmale und Standesunterschiede ohne störenden Eindruck bleiben; wenn man sich auch sagen muß, daß es für den poetischen Gedanken: „die beiden größten Dichter der Zeit und des Jahrhunderts in den Kranz des Ruhmes sich theilen zu sehen", ersprießlicher gewesen wäre, nicht an den Unterschied zwischen Professor und Geheime-Rath erinnert zu werden.

Neben diesem für die deutsche Kunst wie für unser Nationalgefühl gleich bedeutenden Werk wurden in Rietschel's

Werkstatt umfassende Arbeiten zum äußern Schmuck des neuen Museums in Dresden ausgeführt. Es ist eine Folge von Reliefs zu Sage, Religion und Geschichte, welche neben den Fensterbogen eingelassen worden sind; dazu die Statuen von Giotto, Holbein und Dürer, welche auf den Mittelbau zu stehen gekommen, und die sich durch eine in großen Zügen gehaltene Charakteristik auszeichnen.

Neues Museum.

Es darf erwähnt werden, daß 1851 Wien und 1859 Berlin den Versuch gemacht haben, Rietschel zu gewinnen, daß er aber vorgezogen, in Dresden zu bleiben. Wie hoch ihn Deutschland ehrt, hat es von neuem gezeigt, indem ihm das Lutherdenkmal in Worms übertragen wurde.

Ernst Hähnel.

Ernst Hähnel aus Dresden, geb. 1811, ist eine seltene, energische Künstlernatur. Nach einem längeren Aufenthalt in Rom und in München, und mit besonders lebendigen Erinnerungen an die Größe von Michel-Angelo, Cornelius und Genelli, in seine Vaterstadt zurückgekehrt, trat er zuerst öffentlich auf mit einem Bacchuszug in Relief, an einem Fries im neuen Schauspielhaus in Dresden. Es ist ein Werk schwungvoller Begeisterung, im Geiste der antiken Kunst und Religion gedacht, reich an Schönheit wie an lebenvoller Wahrheit, nur etwas zerstreut in der Anordnung. (1840) Einige Jahre später wurde in Bonn das eherne Standbild Beethoven's aufgestellt, zu welchem er das Modell gefertigt, so wie er auch die Reliefs des Postamentes dazu componiert hat. Hier sind es namentlich die letzten, in denen die wachsende Eigenthümlichkeit des Künstlers hervortritt. Es sind die allegorischen Gestalten der geistlichen und der tragischen Musik, der Phantasie und der Symphonie. Mit Entschiedenheit entwickelt sich hier der feinste von einem ernsten Stylgefühl getragene Schönheitssinn in Verbindung mit For-

Bacchuszug.

Beethoven.

3. Zeitr. men- und Gedankenfülle. Die aufschwebende Gestalt der Symphonie ist von vier Knaben umringt, von denen der eine das Gleichgewicht eines Schwertes auf der Hand wägend zu gewinnen weiß, der zweite mit einer Schlange und einer brennenden Fackel sich voll Verzweiflung gebärdet, der dritte tanzend den Triangel, der vierte siegesfroh den Thyrsus schwingt, und in denen man leicht die vier Sätze der Symphonie charakterisiert findet.

Carl IV. 1845 bis 1847 führte Hähnel das Denkmal Carls IV. für Prag aus. Er stellte den Kaiser in seiner Eigenschaft als Gründer der dortigen Universität dar, und umgab deßhalb das in gothischem Styl gehaltene Fußgestell mit den allegorischen Gestalten der vier Facultäten und den Statuen von vier der kaiserlichen Räthe, welche bei der Gründung der Hochschule besonders thätig gewesen. Auch hier tritt uns auf allen Seiten der Zauber der Schönheit entgegen, einer von innen heraus gestaltenden, durch die Wirklichkeit nur unterstützten, nicht unterwiesenen Kraft. Die Gestalt der „Medicin" gehört sicher zu den reizvollsten Werken der neuen Kunst.

In Gemeinschaft mit Rietschel arbeitete er an der Ausschmückung des Museums in Dresden, und fertigte außer einer Folge von Reliefs, die Statuen von Alexander und Lysippus, Dante, Michel-Angelo, Rafael und Cornelius. Unstreitig gehören diese Statuen, die nur für die Würdigung ihrer Schönheit dem Auge viel zu fern stehen, zu den vorzüglichsten Leistungen des Meisters. Kühn aufblickend, ein unternehmender Jüngling steht Alexander da; in ruhiger, selbstbewußter Kraft Lysippus (mit dem Antlitz Genelli's); Michel-Angelo hält in der in die Seite gestemmten Linken eine Rolle, mit der Rechten stützt er den Hammer auf

ein Postament, in trotzig strenger Haltung; edel und fein, die kunstreiche Hand auf der Brust scheint Rafael die Stufen des Vaticans herabzusteigen. Klar, gesammelt in sich, dabei bestimmt und fest (und obendrein in sprechender Aehnlichkeit) steht Cornelius, Dante aber in prophetenhafter Größe, die Göttliche Comödie in der Hand, neben den Andern.

3. Zeitr.

Während demnach Rietschel sich auf den Pfaden seines Meisters an der Hand und durch die Eingebungen des wirklichen Lebens zu der Höhe eines vollendeten Künstlers emporgeschwungen, erkennen wir in Hähnel den mit schöpferischem Formensinn reich und glücklich ausgestatteten Vertreter des Idealismus im Geiste der Münchner Schule, so daß auch an dieser Stelle die in der Kunst der Neuzeit vorhandenen Gegensätze in Dresden zu einer Ausgleichung berufen erscheinen.

Die Baukunst

würde bei der ganz ungewöhnlichen Vergrößerung Dresdens wenigstens im Bereich der bürgerlichen Bedürfnisse viele Veranlassung zu eigenthümlicher Thätigkeit gefunden haben, wenn sie sie zu benutzen die Mittel gehabt hätte. Oeffentliche Bauten wurden nur wenige ausgeführt; sie waren in den Händen eines jedenfalls ausgezeichneten Künstlers, von dem es nur zu beklagen ist, daß er — was doch vom Architekt am ersten erwartet wird — nicht immer Maß zu halten verstanden hat.

Gottfried Semper aus Altona, geb. 1803, kam nach Studienreisen in Deutschland, Italien und Griechenland, 1834 an die Akademie nach Dresden als Professor der Baukunst. Er begann seine Wirksamkeit mit einer energischen Anwendung seiner in Griechenland gemachten Studien über Bemalung der Architektur, und überdeckte die Wände des Antikencabinets mit so grellen, bunten Farben und Ornamen-

Wändebemalung.

3. Zeitr. ten, daß die einfachen Marmorfiguren dagegen sehr abfallen, namentlich die Kraft der Schatten und somit die Wirkung der Abrundung verlieren mußten.

Theater. Mit dem Bau des Theaters, der ihm übertragen wurde, eröffnete sich ihm die eigentlich künstlerische Laufbahn. Unverkennbar spricht ein eifriges Suchen, ein eigenthümliches Wollen aus diesem Gebäude; aber der Grundzug der Baukunst, Einheit und Ruhe, fehlt ihm. Bringt schon die halbkreisrunde Façade die Unsicherheit hervor, ob wir auch wirklich an der Vorderseite des Gebäudes uns befinden, so wollen sich auch die einzelnen Abtheilungen nicht harmonisch fügen und noch bunter erscheint die Vermischung der antiken mit Renaissance- und Roccoco-Formen.

Synagoge. Glücklicher war Semper jedenfalls mit der Synagoge, der er durch große Mauermassen und durch eine geschickte Verwendung von maurischen und byzantinischen Motiven ein wirklich orientalisches und ernstes Ansehen zu geben gewußt. Er mochte bei dieser Gelegenheit eingehende Studien des Rundbogenstyls gemacht haben, so daß er denselben nicht nur für seine Projecte zur Nicolaikirche in Hamburg anwandte, sondern überhaupt für den Bau protestantischer Kirchen ausschließlich in Anwendung gebracht wissen wollte.

Eine große und schwere Aufgabe ward ihm mit dem Museum. Bau des neuen „Museums“ zu Theil. Das Gebäude, bestimmt in seinen untern Räumen die Sammlung von Gypsabgüssen, in seinen obern die Gemälde-Sammlung aufzunehmen, sollte zugleich den vierten Flügel der bekanntlich im barocken Geschmack des vorigen Jahrhunderts aufgeführten Zwingergebäudes bilden. Da es nun Semper's Kunstgefühl entschieden widerstrebte, diesem Geschmack zu huldigen, so suchte er nach Formen, die demselben nicht gradezu feindlich

ären, und gelangte damit zu einem Styl, dem man die Her- 3. Zeitr.
unft aus der Antike noch ansieht, während er schon in's Ro-
occo hinüber spielt. Weniger durch die Umstände gerecht-
rtigt erscheint die Anlage einer Rotunde mitten in der Flucht
er rechtwinkligen Säle, und geradezu ungeschickt, daß sie sich,
urch das darunter befindliche hohe Gewölbe der Durchfahrt
nporgenöthigt, wie ein Berg zwischen die Ost- und West-
ite des Gebäudes legt, und dann mit einer flachen Kuppel
as Dach ein wenig überragt.

Leider haben die politischen Stürme von 1848 den geist-
ollen Künstler aus seiner Bahn geschleudert: er mußte den
ngefangenen Bau und Dresden verlassen, was um so mehr
ı beklagen ist, da er zu den Architekten gehört, welche die
Baukunst von einem hohen Gesichtspunkt aus aufgefaßt, wie
: auch die Betheiligung von Bildnerei und Malerei zur voll-
ıdeten Darstellung architektonischer Ideen stets im Auge
ehalten.

Dresden hat mannichfache Verdienste um die vervielfäl- Kupferstecher ꝛc.
igenden Künste. Hier lebte und wirkte als akademischer Leh-
:r der berühmte Christian Friedrich Müller aus Stutt- Chr. Fr. Müller.
art, geb. 1783, gest. 1816, der Meister der sixtinischen Ma-
onna Rafael's, der leider! nach Beendigung dieses bewun-
ernswürdigen Werkes in Gemüthskrankheit verfiel und auf
em Sonnenstein in Irrsinn starb. Möglichst treue Wieder-
abe des Charakters vom Original, ein breiter, satter Strich,
:ine und weiche Modellierung, Betonung der Farbenunter-
hiede, lebendiger Ausdruck, zeichnen seine Blätter vor an-
ern aus. — Als ausgezeichnete Kupferstecher in der s. g.
inien- oder Carton-Manier sind anerkannt: F. Ant. Krü- F. Ant. Krüger.
er aus Dresden, geb. 1793; Chr. Ernst Stölzel aus Ch. Ernst Stölzel.
)resden, geb. 1792; auch Jul. Thäter aus Dresden, geb. J. Thäter.

3. Zeitr. 1804, der lange hier lebte, ehe er nach München berufen wurde.

Moriz Steinla. **Moriz Steinla**, eigentlich Müller aus Steinla bei Hildesheim, geb. 1791, gest. 1858, gehört zu den bedeutendsten Künstlern seines Fachs. Wir verdanken ihm außer einer großen Anzahl von Bildnissen historischer Personen Fra Bartolommeo's Madonna della Misericordia in S. Romano zu Lucca, desselben Meisters Madonna in S. Martino daselbst, und Pietà im Palazzo Pitti zu Florenz, Tizian's „Christus und der Zinsgroschen", Rafael's „Kindermord" nach einer Originalhandzeichnung, die Holbein'sche und die Rafael'sche Madonna der Dresdner Galerie; sämmtlich (soweit das Vorbild es erheischte) mit Berücksichtigung der Farbenunterschiede ausgeführt.

Mit besonderem Nachdruck ist die Ausbildung des **Holzschnittes** in Dresden betrieben worden, und zwar fern von der nach Effect haschenden Radiernadelmanier, in ehrlicher, deutscher Weise, mit dem Bestreben nach einfacher, ausdrucksvoller Wiedergabe der Zeichnung, wozu denn die Vorlagen von Ludwig Richter und J. Schnorr das Ihrige beigetragen haben. Hugo Bürkner. Vornehmlich ist hier **Hugo Bürkner** aus Dessau, Gaber. Zscheckel. geb. 1818, und mit ihm **Gaber** zu nennen; auch **Zscheckel**, Steebrecker. **Steebrecker** u. A. zeichnen sich aus.

Sechster Abschnitt.

Frankfurt a. M.

nimmt eine ähnliche Stellung in der neuen deutschen Kunstgeschichte ein, wie Dresden. Auch hier kreuzen sich die Ele-

mente, welche den beiden Haupt-Kunstschulen ihre besondere Richtung gegeben: der — um ihn kurz zu bezeichnen — römisch deutsche Idealismus, und der Düsseldorfer Realismus. In Frankfurt bildet das „Städel'sche Institut", eine durch ein großartiges Vermächtniß reich mit Mitteln ausgestattete Kunstschule nebst Gemäldesammlung, den festen Mittelpunkt des Kunstlebens. Die Pfleger der Anstalt hatten jedenfalls die Absicht, sie zur Pflanzstätte der höhern Kunst zu machen, als sie — nach einer abschlägigen Antwort Overbeck's — im J. 1830 Philipp Veit von Rom beriefen, die oberste Leitung derselben zu übernehmen. Wir haben diesen hochbegabten Künstler unter den Romantikern von streng katholisch-kirchlichem Glauben früher kennen gelernt. Der Zweifel, ob diese Eigenschaft seine Wirksamkeit in der freien Stadt Frankfurt und unter einer großentheils protestantischen Bevölkerung nicht beschränken würde, fand bald seine Rechtfertigung; aber er hinderte wenigstens anfangs nicht die Entwickelung einer erfreulichen künstlerischen Thätigkeit.

3. Zeitr.

Ph. Veit.

Veit, der mit Vorliebe an der Staffelei arbeitete, vollendete in den ersten Jahren seines Frankfurter Lebens das Bild eines H. Georg für die Kirche von Bornheim, Simeon im Tempel für die Sammlung des Städel'schen Instituts*), und „die zwei Marien am Grabe Jesu."**) Vor dem verschlossenen Grabe harren, in tiefen Schmerz versunken, die beiden Frauen; nichts Lebendes regt sich in ihrer Nähe; ernste Stille rings umher, und nur das Grauen des Morgens weckt zugleich mit den Menschen die Hoffnung auf Einen, der komme, das Grab zu öffnen. Tiefe, klare Fär-

Heil. Georg.

Simeon i. Tempel.

Die zwei Marien.

*) Lith. von N. Hoff. **) Lith. von C. Becker.

3. Zeitr. bung, reinste Harmonie und ergreifende Wirkung zeichnen dieses Gemälde aus. Wohl ist es ein ideales Leben, das der Künstler unserm Auge aufschließt; wohl ist es der Gedanke, nicht der Moment, aus welchem die Darstellung hervorgegangen: aber er ist Fleisch geworden; und während wir ihn in unserm Herzen bewegen und die Fragen nach der Auferstehung Christi und unserer eignen in uns aufwerfen, werden wir in die Zauberkreise einer verklärten Welt gezogen, in welcher — wie in der unsern — die Sonne aufgeht und warmes Blut die Adern durchströmt; und gehört das Gemälde in die Reihe der durch und durch innerlichen Bilder, so spricht doch die Wahrheit und Wahrhaftigkeit so vernehmlich aus jedem, auch dem kleinsten Zug, daß weder die Phantasie des Beschauers ihnen Worte leihen muß, noch daß in ihnen selbst nur die Möglichkeit eines andern Gefühles, als das der Trauer um den Heiland und das verschlossene Grab Platz greifen kann. Denken wir uns die religiöse Lyrik auf das Gebiet der Malerei übertragen, so dürfte die neue deutsche Kunst kaum ein zweites Lied von so tief innigem Gefühl, von so heiliger Wehmuth und von so harmonischem Wohllaut aufzuweisen haben.

Darstellung im Tempel. Die „Darstellung im Tempel" aber ist ein Bild, in welchem die feierliche Schönheit der Anordnung, die höchst ideale Reinheit des Styls, die Leidenschaftlosigkeit der Darstellung ihre Vollendung feiern, das darum folgerichtig mehr zu einer ruhigen, befriedigten Betrachtung, als zu irgend einer innigen Theilnahme auffordert, oder eine Bewegung des Gemüths veranlaßt.

Veit ward nun auch veranlaßt, eine Frescomalerei für das Institut auszuführen, und da ihm dafür ein Saal in der Anstalt überlassen wurde, so wählte er sich als Thema: „Die Einführ. d. Künste. Einführung der Künste in Deutschland durch das

VII

THE VEIL

C h r i s t e n t h u m."*) Die hier beigefügte Abbildung gibt[3. Beitr.] von der Composition einen ungefähren Begriff. Mit dem (von einem Engel getragnen) Evangelium und der Palme des Friedens tritt die christliche Religion in Gestalt einer edlen, holdseligen Frauengestalt zu den noch ziemlich rohen Bewohnern der deutschen Wälder. Dem Bischof Bonifacius, der die heilige Eiche hat fällen lassen, hört die Jugend andächtig zu, während Aeltere verschlossen, eine Seherin zürnend sich zurückhalten und ein greiser Barde tiefgebeugt auf seine Harfe sich stützt, die er nicht mehr rühren soll zum Lobe der alten Götter. Wo aber die Heilige mit dem Palmenzweig ihren Fuß hingesetzt, ist neues Leben aufgegangen. In der Ferne sehen wir fromme Mönche beten; ein hohes Gotteshaus erhebt sich zu den Wolken; vereint stehen zu gemeinsamer Thätigkeit Baukunst, Bildnerei und Malerei; und im Vorgrund Musik, Poesie und Ritterthum; und ein Lehrer unterweis't die Knaben und Mädchen; eine reiche Stadt — es ist Frankfurt — bildet den Gegensatz zu den Waldstämmen an der andern Seite des Bildes. Das Christenthum ist aus Italien nach Deutschland gekommen; deßhalb fügte Veit zu dem beschriebenen Bilde noch zwei weibliche Figuren, eine lorbeerbekränzte mit dem dreifachen Kreuz in südlicher Landschaft, I t a l i a**), und eine eichenbekränzte mit Schwert und dem Reichsschild, die Kaiserkrone zu ihren Füßen, thronend am Stamm einer Eiche, G e r m a n i a.***)

Abgesehen von einigen nicht ganz angenehmen Linien (bei der Prophetin, und dem Barden), waltet in diesen Com-

*) Gest. von E. Schäffer.

**) Gest. von E. Schäffer und Göbel.

***) Gest. von E. Schäffer und Siedentopf.

3. Zeitr. Aber unb
des Altert
senkt, gan
Schuster v

In de
Gang der
durch das l
kannt, dene
pernicus un
ihm Galilei,
melskunde e
Gruppe bilde
führt, Colum
chen bereits
Sage, der
soll, und der
bewahrt wird
die Wissensch
belebt haben,
der Arzt Para
der Philosoph

Man si
Sinne der K
im Zusamme
heit; dazu
wo Tyranne
des Geistes
Bildes ist
subjectiven
je die Gesch

Mit d

ſche Anſchauung. Aber 3. Zeitr.
t, öfter — ſo zu ſagen
n mehr bei ſich; wenn
zuſprechen, ſeinen Hei=
Zeit mit dem Bewußt=
, ihn anzuſchauen. So
ctiv iſt, als Overbeck,
hr Empfindungen und
n, und vielleicht auch,
Farbenharmonie hat,
templativer Charakter
ende Darſtellung ihm
ur immer nach innen
enwelt klar auffaſſen.
Geſtalten, wie ſeine
enig von der Gluth
ie andere wenig von
aniſchen Volksſtam=
igion ihn zu Phan=
icht ganz überein=

vor dem Concil"
843, aus religiö=
zulegen und eine
beziehen. Hier
ür den Dom von Himmelfahrt Maria.
en konnte. Für
„beiden Marien
barmherzigen Parabel v. barmherz. Samariter.
, indem er Chri=
enden Verwunde=

3. Zeitr. positionen ein hoher Schönheitsinn, und eine Klarheit der Anordnung, daß keine Stelle unleserlich bleibt. Wären die Bilder nicht etwas zu trocken in der Farbe und dadurch etwas hart in der Zeichnung ausgefallen, man könnte sich kaum einen wohlthuenderen Eindruck denken, denn Gruppierung und Bewegung, Gestalt und Ausdruck befriedigen vollkommen. Der Gegenstand aber fordert uns noch zu andern Betrachtungen auf, und da sehen wir freilich die Geschichte bedenklich den Kopf schütteln zu dieser Auffassung ihrer Ereignisse und Begebenheiten. Es herrscht hier jene subjective Weltanschauung, die sich durch Thatsachen nicht bestimmen läßt, und die Abneigung vor realistischen Tendenzen spricht sich stärker selbst noch, als bei Overbeck, in der Wahl der Motive, in der Verbindung nicht nur des Ungleichzeitigen, sondern auch des Ungleichartigen aus. Das Christenthum trat in Deutschland nicht als eine sanftlächelnde, holdselige Jungfrau auf, und Carl d. Gr., an dessen Bekehrungseifer sich die ersten Kunstunternehmungen anschlossen, fand kein Volk, das zerknirscht sich gebeugt hätte, vor dem Glanze des neuen Glaubens, sondern eine verzweifelte Gegenwehr der alten Götter. Was aber das Maß der Lebendigkeit betrifft, das Veit für Darstellung und Ausführung gewählt, so bleibt er hinter seinen römischen Arbeiten zurück. In der Casa Bartoldi, im „Traum von den sieben fetten Jahren", gehören auch seine Gestalten nicht der platten Wirklichkeit an, sie sind in der Wirkung auch nicht mit Sculpturen zu verwechseln, allein sie haben innerhalb ihrer idealen oder poetischen Grenzen wirkliches Leben, sie sind Träger des Gedankens, aber nicht selber wandelnde Gedanken. Im Frankfurter Bild aber verflüchtigt sich das Körperhafte fast bis zur Durchsichtigkeit.

Veit hat große Aehnlichkeit mit Overbeck; er theilt mit

ihm die gleiche religiöse, wie künstlerische Anschauung. Aber wenn Overbeck mehr in dem Herrn lebt, öfter — so zu sagen — bei ihm einkehrt: so sieht Veit ihn mehr bei sich; wenn Overbeck das Bedürfniß hat, sich auszusprechen, seinen Heiland zu verkündigen: so begnügt sich Veit mit dem Bewußtsein seiner Gegenwart, mit dem Glück, ihn anzuschauen. So kommt es, daß er viel weniger productiv ist, als Overbeck, daß er viel weniger dramatisch ist, mehr Empfindungen und Situationen schildert, als Handlungen, und vielleicht auch, daß er mehr Sinn für Stimmung und Farbenharmonie hat, als Overbeck. Sein vorherrschend contemplativer Charakter ist sicher Ursache, daß eine scharfbezeichnende Darstellung ihm weniger gelingt. Das Auge, das sich nur immer nach innen richtet, kann unmöglich zugleich die Außenwelt klar auffassen. Und so kann es nicht befremden, daß Gestalten, wie seine „Italia" und „Germania", die erste wenig von der Gluth und Heftigkeit südlicher Empfindweise, die andere wenig von der Kraft und dem Heldenthum des germanischen Volksstammes hat, und daß die Verbreitung der Religion ihn zu Phantasien geführt, die mit der Geschichte nicht ganz übereinstimmen.

3. Zeitr.

Der Ankauf des Lessing'schen „Huß vor dem Concil" von Seiten des Instituts veranlaßte Veit 1843, aus religiösen Bedenken die Leitung desselben niederzulegen und eine Wohnung in der Vorstadt Sachsenhausen zu beziehen. Hier malte er eine „Himmelfahrt Mariä" für den Dom von Frankfurt, die 1846 darin aufgestellt werden konnte. Für den König von Preußen wiederholte er die „beiden Marien am Grabe", und malte die Parabel vom barmherzigen Samariter in eigenthümlicher Auslegung, indem er Christum als Samariter einen am Abgrund liegenden Verwunde-

Himmelfahrt Mariä.

Parabel v. barmherz. Samariter.

3. Zeitr. ten, an welchem Moses und Aaron vorübergegangen sind, retten läßt. Auch malte er für denselben Monarchen die

Aegypt. Finsterniß. „ägyptische Finsterniß" in durchaus sinnbildlicher Weise, und entwarf ihm eine Zeichnung zur „Verherr-

Verherrlichung d. christl. Kirche. lichung der christlichen Kirche und des preußischen Staates", welche letztere Arbeiten mir unbekannt geblieben. — Daß Veit auch seinem Schönheitsinn bei der Auffas-

Bildnisse. sung der Wirklichkeit treu bleibt, hat er in Bildnissen bewiesen, wie in dem der Frau Bernus Fay in Frankfurt.

Neben Veit steht ein Künstler von außerordentlichen

Joh. Ed. Steinle. Gaben: Joh. Eduard Steinle aus Wien, geb. 1810. Er gehört zu den seltenen Menschen, welche vom ersten Erwachen des Bewußtseins an unverrückt und ohne Schwanken, in gerader Richtung auf das zuerst erkannte und erwählte Ziel losgehen. Angezogen von der künstlerischen, wie von der religiösen Denkweise Overbeck's, begab er sich 1837 nach Rom und verschmolz derart mit ihm, daß es sehr schwer hält, seine damaligen Arbeiten von denen Overbeck's zu unterscheiden. So weit ich in der Kunstgeschichte zurückzublicken vermag, ist mir eine so schlagende Wiederholung einer klar ausgeprägten Künstlernatur nicht vorgekommen; wobei nicht zu übersehen, daß Steinle durchaus kein Copist und Nachtreter genannt werden kann, daß er durchaus selbstständig schafft.

Steinle's öffentliche Kunstthätigkeit beginnt mit der Ausmalung der Capelle auf der Bethmann-Hollweg'schen Burg

Burg Rheineck. Rheineck unweit Andernach am Rhein. Die Capelle bildet ein Achteck, dessen Netzgewölbe von einer einzigen in die Mitte gestellten Säule und acht Bogen getragen wird. Die Pendentifs dieser Bogen ruhen auf acht andern Bogen, und diese auf acht Wandsäulen, so daß über diesen die Form eines halbkreisrund abgeschlossenen Fächers entsteht. Zwischen der

Säulen sind außer dem Altar zwei Thüren und fünf runde Fenster angebracht. Braune Holzvertäfelung und mäßig angewandte Polychromie geben dem Raum eine gute Stimmung für Gemälde, denen die fächerartigen Flächen und die Felder über den Thüren angewiesen waren. Steinle's Aufgabe war: die **Bergpredigt Christi**, ihre **Seligpreisungen** und ihre Wirkung, das **Paradies**, bildlich darzustellen.

3. Zeitr.

Bergpredigt Christi 2c.

Die Lösung geschah in folgender Weise: Ueber dem einen Eingang ist Christus abgebildet, auf einem Hügel stehend, predigend und von verschiedenartigen Hörern des Worts umgeben. Sodann folgen sich in den obern Räumen: 1. Die Verkündigung Mariä (Seligpreisung der Armen im Geiste). 2. Noli me tangere (Seligpreisung der Leidtragenden). 3. David im Zelte des schlafenden Saul (Seligpreisung der Sanftmüthigen). 4. Moses mit den Gesetztafeln vor dem abgöttischen Volke (wobei freilich mehr an einen Fluch, als an einen Segen, am wenigsten an ein Hungern und Dürsten nach Gerechtigkeit zu denken ist). 5. Der barmherzige Samariter (denn „selig sind die Barmherzigen!"). 6. Simeon im Tempel (denn „die reines Herzens sind, werden Gott schauen!"). 7. Joseph und seine Brüder (Seligpreisung der Friedfertigen). 8. Enthauptung des Johannes (als Seligpreisung derer, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden). Ueber der zweiten Thüre ist Christus sitzend dargestellt, gleichsam verklärt, und umgeben von den acht Hauptgestalten der eben aufgeführten Begebenheiten, so daß — wenn dort nur die Seligpreisung ausgedrückt war — hier die Seligkeit selber als Gemeinschaft mit Christus bezeichnet ist.

Schon die Auffassung der Aufgabe in dieser Form zeugt von Geist und eigenthümlichem Leben; aber auch in der Darstellung tritt beides deutlich hervor. Mit sicherm Gefühl ist

3. Zeitr. das Maß innegehalten, welches die Darstellung von Ereignissen in symbolischer Beziehung erheischt, ohne deßhalb leblos, oder nur ceremoniell und conventionell zu sein. Die Einheit übrigens des Styls, die an keiner Stelle unterbrochen wird; die klare Folgerichtigkeit im Vortrag, wodurch die Gemälde wie gesprochene Worte, nicht wie nach und nach vollendete Bilder erscheinen; die Schönheit der Formen, in Verbindung mit der Wahrheit des Ausdrucks, zeigen uns einen Künstler von entschiedenem Beruf, eine „Natur", wie sich Goethe, wenn er das Beste bezeichnen wollte, auszudrücken pflegte.

In der Ausführung herrscht diese Einheit in gleichem Maße nicht, schon um des Umstands willen, daß Steinle sich für die kleineren Bilder fremder Hülfe (von Brentano und Sutter) bediente, und auch wohl, weil er der Technik des Frescomalens noch nicht ganz Herr war. In der „Bergpredigt" scheint Steinle zu tief in die materielle, bei dem „Paradies" zu hoch in die ideelle Färbung gegangen zu sein. — Die Zeichnungen zu diesen Gemälden besitzt das Städel'sche Institut.

Ein Oelgemälde Steinle's von hohem Werth hat Herr Bernus Fay in Frankfurt, ein Madonnenbild, hervorgehoben aus der tiefinnersten Seele des Künstlers. Auf der Höhe des Capitols in Rom sitzt die selige Mutter mit dem Kind in ihrem Schooß; im Hintergrund sieht man das römische Forum; ein musicierender Engel kniet vor der Gruppe, und seine Töne treffen und bewegen das Herz des Kindes, daß es — nicht etwa die segnende Hand nach uns, oder die liebkosende nach der Mutter ausstreckt, sondern — in den Himmel verloren, aufwärts blickt. Neu und wahr in der Darstellung und vollendet in der Ausführung!

Madonnenbild.

3. Zeitr.

Besuch Maria's.

Gleich vortrefflich ist ein zweites, grösseres Oelgemälde, „der Besuch Maria's bei Elisabeth", jetzt in der Kunsthalle zu Carlsruhe, darin auf das gelungenste die Doppelaufgabe gelöst ist, das Bewußtsein von einem übernatürlichen Ereigniß mit dem Ausdruck natürlicher Innigkeit und Vertraulichkeit in Verbindung zu bringen.

Chor d. Cölner Domes.

Im Chor des Cölner Domes hat Steinle in den Dreieckfeldern zwischen den Bogen und den obern Pfeilerenden Engel in Fresco gemalt, welche er, in übergroßem Eifer der Frömmigkeit, vor der Ausführung der Censur der geistlichen Oberbehörde unterworfen. Hätte er sie einer künstlerischen Censur vorgelegt, so würde er vielleicht gehört haben, daß sie durch ihre Größe die Wirkung der Architektur schwächen müssen. Denn die Gothik — das wußten die alten Baumeister recht wohl — verträgt keine Gestalten, deren Maß ihre Bauformen noch viel kleiner erscheinen läßt, als sie sind. Sie griffen lieber zu krüppelhaften Figuren der Bildnerei und zu Teppichmustern der Glasmalerei, um eines großen, ergreifenden Gesammteindrucks ihres Gebäudes gewiß zu bleiben. Uebrigens sind die Gestalten von tadelloser Schönheit und rein idealer Haltung.

Kunstentwickelung in Cöln.

Steinle hat den Auftrag übernommen, im neuen Museum zu Cöln eine Folge von Wandgemälden auszuführen, und das Thema gewählt: „Die Geschichte der Kunstentwickelung in Cöln von Carl's d. Gr. Förderung der Bildung an bis zur Schenkung der Reliquien der h. Drei Könige durch Friedrich Barbarossa, der Gründung des Domes bis zu dessen Herstellung und Weiterbau in unsern Tagen, mit vielen seiner höchsten, hohen und berühmten Gönner und Beschützer." Es ist offenbar ein sehr verlockender Gegenstand, liegt aber Steinle's künstlerischer Eigenthümlichkeit

3. Zeitr. gewiß sehr fern. Wie poetisch und idealistisch auch immer die Geschichte aufgefaßt werde: ihre Darstellungen müssen doch stets das Zeichen haben, daß sie dem wirklichen Leben entnommen sind; ihre Charaktere müssen Individualität, ihre Handlungen den Schein der Unmittelbarkeit haben. Steinle bewegt sich dagegen, seinem Talent und seiner Sinnesart nach, mit Vorliebe und Glück auf dem streng symbolischen Gebiet, in Weisen, für welche der kirchliche Ritus mit seinen bloßen Andeutungen des Geschehenen und der Feierlichkeit des heiligen Dienstes den Ton angibt und das Maß des Ausdrucks feststellt, und findet für die Darstellungen aus der Geschichte keine Modification des ihm eignen kirchlichen Styls. Da von den Vertretern des Naturalismus, der geschminkten Prosa oder Geistesarmuth in der Kunst, der Idealismus als lebensleerer Schematismus verschrieen ist, so wäre es gerade bei dieser Gelegenheit zu wünschen gewesen, daß dem Publicum dargethan würde, wie Frische der Auffassung, Lebendigkeit der Darstellung, Wahrheit und Reichthum der Motive sich mit dem ernstesten Styl der Zeichnung und Anordnung auf das vollkommenste vertragen, was in Steinle's Bearbeitung des genannten Thema's nicht der Fall ist. Außerdem leiden die Compositionen Mangel an Klarheit, da die Perioden und Ereignisse nicht räumlich getrennt, sondern gleichsam wie eine Procession auf demselben Wege vereinigt sind; unter welchem Umstand auch die Costüme der Neuzeit störender wirken, als in besondern Abtheilungen geschehen würde.

Es ist der neuen deutschen Kunst ebenso oft zum Vorwurf gemacht, als zum Ruhme angerechnet worden, daß sie einen besondern Werth auf den „Gedanken" im Kunstwerk lege. Ein Blick in die Kunstgeschichte belehrt uns, daß der „Gedanke" zwar vor Leerheit, nicht aber vor Verirrung

bewahre, ja daß er nicht selten zur Klippe für den Geschmack werde. Am bedenklichsten wird die Verirrung, wenn das Herz, die religiöse Denkweise, die Führerschaft übernommen. Overbeck und Veit haben, ungeachtet ihres scharf ausgeprägten Katholicismus, soviel mir bekannt, für ihre Werke die Kunst als oberste Führerin behalten; Steinle, der sich mit ihnen auf dem gleichen Boden des Glaubens befindet, hält sich nicht in den von ihnen geachteten Schranken, sondern läßt sich nicht selten bei religiös-symbolischen Darstellungen ganz allein durch das Gewicht des Gedankens bestimmen, und verfällt dann gelegentlich in Geschmackwidrigkeiten. Dahin gehört vor allem „der Heiland als guter Hirt" *), wo das in Dornen steckende Schaf und die Behutsamkeit, womit Christus es befreit, den Eindruck einer frommen Mattigkeit machen, nicht gerechnet, daß die Uebersetzung der Parabel unverständlich ist, so lange nur der Hirt, nicht auch das Schaf, gedeutet wird. Dahin gehören ferner: „Der Christusknabe am Kreuz" **); Christus mit dem Motto „Vulnerasti cor meum" ***); „Der Heiland unter der Kelter" †); das „Passionsmitleiden der H. Katharina", auf Stein radirt als Titelblatt zum Leiden Christi der K. Emmerich; die Zeichnungen zu W. Nakatenus „himmlischem Palmgärtlein" (gest. von Keller); u. a. m. Freilich haben wir auch andere Blätter von ihm von etwas oder auch ganz anderer Färbung: „Die Krippenfeier des H. Franciscus" (lith. von Knauth), ächt katholisch, aber

3. Zeitr.

Der gute Hirt.

Der Christusknabe; Christus mit dem Motto; unter der Kelter.

Passionsmitleid.

Himml. Palmgärtlein.

Krippenfeier.

---

*) Gest. von Keller.

**) Ebenso.

***) Gest. von Ruschewegh.

†) Gest. von Keller.

3. Zeitr.

Sieben Werke d. Barmherzigkeit. H. Euphrosyna. Märchenerzählerin.

naiv, rührend und schön; „die sieben Werke der Barmherzigkeit" (gest. von Pflugfelder); das „Leben der H. Euphrosyna" (gest. von E. Schäffer), sehr anmuthig, märchenhaft; die „Märchenerzählerin" (lith. von Hanfstängel), und viele andere.

A. Settegast.

Ein anderer Künstler, der sich zuerst mehr in der Stellung eines Schülers an Veit angeschlossen, ist J. A. Settegast aus Coblenz, geb. 1813. Er kam aus der Düsseldorfer Schule 1831 zu ihm. Von seinen Gemälden sah ich 1842

D. Kreuzfindung.

„die Kreuzfindung" in der heil. Kreuzkirche zu Ehrenbreitstein bei Coblenz. Die Kaiserin ist betend, eine todte Frau im Moment des Erwachens vom ewigen Schlafe dargestellt, zwischen beiden sieht man das Kreuz, das das Wunder bewirkt, und rings umher, bis in den Mittelgrund hinein, Gruppen theilnehmenden Volkes. Die Auffassung, noch mehr die Darstellung, zeugt von Selbstständigkeit des Gefühls; der Ausdruck der Gestalten in Mienen und Bewegungen ist in der Seele des Künstlers wahr empfunden; in der Ausführung und vornehmlich in der Farbengebung ist er weniger eigenthümlich, und noch abhängig von der Weise Veit's. In den Jahren 1838 bis 1843 war Settegast in Rom, und hier entwickelte er seine volle künstlerische Freiheit, ohne inzwischen den ersten von ihm erwählten Weg zu verlassen. Nach seiner Rückkehr malte er in der Franciskanerkirche zu Düsseldorf

Kreuzig. Christi.

eine Kreuzigung Christi mit überlebensgroßen Figuren, ein Bild reich an entschiedenen Charakteren, die zwar nicht neu sind, noch sein können bei diesem so oft behandelten Gegenstand, die aber selten so schön und wahr empfunden angetroffen werden.

A. Rethel.

Der dritte, der an dieser Stelle genannt werden muß, ist Alfred Rethel aus Aachen, dessen bereits bei den Düs-

Z. Zeitr.

felborfern Erwähnung geschehen. Vom Kunstverein für Rheinland und Westfalen für die Ausschmückung des Rathhaussaales in Aachen empfohlen, ward er 1849 mit der Ausführung von neun großen Frescogemälden aus dem Leben Carl's d. Gr. beauftragt. Leider! war es ihm nicht beschieden, mehr als vier dieser Bilder auszuführen: Otto III. in der Gruft zu Aachen vor der Leiche des großen Kaisers; den Sturz der Irminsul; die Schlacht bei Corduba, und den Einzug Carl's in Pavia; da bald danach eine schwere Krankheit die künstlerischen und alle geistigen Kräfte des ausgezeichneten Menschen lähmte und ihn langsam dem frühen Tode zuführte. Hatte Rethel in einigen Gemälden religiösen Inhalts sich etwas unsicher und unselbstständig gezeigt, so entwickelte er in den Geschichten Carl's d. Gr. eine überraschende Kraft und Eigenthümlichkeit; namentlich hat er das Ergreifende des Momentes, in welchem der junge Kaiser vor der erhabenen Todtengestalt sich niederwirft, in gedrängter, gehaltreicher Kürze sprechend dargestellt. Allerdings ist bei diesen Bildern der Künstler noch auf dem Wege zu vollendeter Durchbildung, was namentlich auch bei der Ausführung in Fresco deutlich hervortritt, aber ebenso unwiderleglich gibt sich eine Fülle von Kraft, eine Lebendigkeit der Darstellung, ein Sinn für Großartigkeit der Formen kund, daß man mit Sicherheit auf immer bedeutendere Leistungen schließen konnte. (Die Vollendung der Aufgabe ist dem Maler Kehren übertragen, von welchem im Gegensatz gegen Rethel die Kunst des „Malens" und der „Farbe" gerühmt wird.)

Carl d. Gr.

Seinen Beruf für die monumentale Kunst bethätigte Rethel ferner in einer Folgereihe von Zeichnungen zum Zuge Hannibals über die Alpen, die freilich nur Entwürfe geblieben sind. Schon der Gedanke, diesen Stoff zur Be-

Zug Hannibal's.

3. Zeitr. arbeitung zu nehmen, muß dem Künstler zum Ruhm gerechnet werden, indem eine große, welthistorische Begebenheit damit zum ersten Male zum Stoff malerischer Bearbeitung gewählt worden. Welche ausgiebige Fundgrube neuer Motive, bedeutender Momente und Charakterschilderungen! Rethel führt uns in diesen Zeichnungen mit den Karthagern über die Rhone zu den wilden blondhaarigen Alpenbewohnern; die im zweiten Bilde die Eindringlinge anfallen, ihre Reiter in die Flucht schlagen und sie über Felsschluchten verfolgen; von Frost und Furcht durchschauert, kommen die Karthager in die Eisregionen des Gebirges, in denen der Tod ihre Reihen lichtet, und wo die mit Kameelen und Elefanten mühsam fortkletternden Krieger von hungrigen Wölfen und Geiern umkreist werden, bis im letzten Bilde der Rest des Heeres die Stelle erreicht, von der aus Hannibal auf die fruchtbare Poebene tröstend niederweisen kann.

Ein unvergängliches Denkmal aber hat Rethel sich und einer beklagenswerthen Verirrung des deutschen Geistes gesetzt in einem Holzschnittwerk, das mit Versen von R. Reinick unter dem Titel „Auch ein Todtentanz" 1848 erschien. Mit einer ebenso erhabenen als bittern Ironie, phantasiereich, schwungvoll und klar, dazu mit der Nervenkraft eines alten Meisters, führt er die Revolution als Spießgesellin des Todes in sechs großen Blättern vor. List, Lüge, Eitelkeit, Tollheit und Blutgier verbinden sich mit dem Tod; der reitet mit den ihm von ihnen gegebenen Waffen nach der Stadt, und wiegelt die Bevölkerung auf, die ihm jauchzend zufällt, da er die Werthlosigkeit der Krone darthut; und aus seiner Hand das Schwert der Volksjustiz nimmt, von ihm geführt auf den Barricaden kämpft und stirbt, womit sein Zweck erreicht, und wenigstens die „Gleichheit", wenn auch nicht die „Freiheit"

Auch ein Todtentanz.

gewonnen ist. Es sind Blätter, die man unerschüttert nicht betrachten kann, und in denen die Wucht des Talents mit der schneidigen Schärfe der Gedanken und der Entschiedenheit der Gesinnung um den Vorrang streiten.

3. Zeitr.

Außer den Genannten haben sich noch C. Ballenberger, Grimaux, Ihlée und Jung an Veit angeschlossen. Ballenberger hat sich so in den Geist der altdeutschen Kunst eingelebt, daß seine Zeichnungen und Bilder füglich für Arbeiten des 15. Jahrhunderts gelten können.

Ballenberger ꝛc.

Dann muß hier noch einer öffentlichen Kunstunternehmung gedacht werden, die in ihrer Absicht höchst lobenswerth, in ihrer Ausführung wenig befriedigend erscheint: die Ausschmückung des Römersaales. Wer diesen Saal in seinem alten Zustand gekannt und sich der grau in grau gemalten Kaiserbüsten in den Nischen erinnert, der mußte sich freuen, wenn er hörte, daß an deren Stelle die Gestalten der Träger von des deutschen Reichs Geschichte in lebensfrischen Farben prangen würden, eine erhabene Geisterversammlung aus längst vergangenen Tagen. Allein den Eindruck machen die Bilder nicht. Es fehlt durchaus der monumentale Charakter, jede einheitliche Anordnung im Allgemeinen. So muß es stören, daß nicht alle Gestalten in der gleichen Linie stehen, sondern bald mehr, bald weniger in den Raum des Bildes hineingerückt sind; noch mehr, daß sie unter so sehr verschiedenartigen Gesichtspunkten, selbst unter so niedrigen aufgefaßt werden konnten, daß der alte Barbarossa einem reichen Kaufmann gleich sieht und sein großer Enkel als Falkenträger im Krönungssaal erscheint, während Andere in der Würde ihrer Stellung auftreten. Freilich hat man auch die Maler der entgegengesetztesten Richtungen sich dabei betheiligen lassen, Steinle neben Stilke, Veit neben Lessing ꝛc.,

Römersaal.

3. Zeitr. Steinle fügte den Kaiserbildern ein Bild weiser Gerechtigkeit, „das Urtheil Salomons" hinzu.

Daß Adolf Schrödter, Dielmann und Carl Becker aus Düsseldorf sich nach Frankfurt gewendet, ward früher berichtet. Moriz Oppenheim aus Frankfurt malt fleißige Bilder aus dem gewöhnlichen Leben, auch Bildnisse, obschon er in frühern Jahren mit einem „Noah in der Arche" in der Historienmalerei sich versucht hat. Im Fache der Landschaft zeichnen sich aus Carl Morgenstern, Funk, Reiffenstein, W. Pose, u. A.

Oppenheim u. A.

Bildnerei.

Als Bildhauer sind Zwerger, Schmidt v. d. Launitz (aus Crölin in Curland, geb. 1795) und Wendelstadt thätig. Von ihnen rühren die Statuen am Börsengebäude her: Klugheit und Hoffnung, See- und Landhandel und die fünf Welttheile. Wendelstadt fertigte die Colossalstatue Carls d. Gr. für die Mainbrücke, und v. Launitz das Denkmal der Erfindung des Buchdrucks, in einer Gruppe von Gutenberg, Scheffer und Fust, galvanoplastisch ausgeführt, ein Werk von großer monumentaler Wirkung.

Baukunst.

Die Baukunst hat einen sehr ausgezeichneten Vertreter in F. M. Hessemer aus Darmstadt, der ebenso als wissenschaftlich gebildeter Künstler, wie als ausübender Architekt thätig ist. Von ihm ist u. a. die etwas orientalisierende Grabcapelle der Gräfin Reichenbach auf dem Friedhof in Frankfurt.

Siebenter Abschnitt.

Carlsruhe

ist durch die Uebersiedelung von Schirmer und Lessing aus Düsseldorf in Verbindung mit einer ziemlich groß ange-

legten Kunstschule zu einem Wohnplatz deutschen Kunstlebens 3. Zeitr.
erkoren worden, dessen Entwickelung noch der Zukunft angehört. Mit der Kunstschule ist eine Kunstsammlung verbunden, die einem glücklichen Gedanken ihre Physiognomie verdankt. Hier findet man Zeichnungen, Cartons und Gemälde von fast allen ersten Meistern der neuen deutschen Kunst, so daß ihnen die Möglichkeit einer vereinten praktischen Wirksamkeit von hier aus gegeben ist. Hier sieht man auch Arbeiten eines Bildhauers Reich, Gestalten der Bildhauerei und Malerei, welche ein schönes Talent bekunden, das sich noch weiter in einem Relief an der Trinkhalle in Baden-Baden bethätiget hat, in welchem die Heilquelle personificiert ist, umgeben rechts von Kranken, die sich vertrauenvoll ihr nahen, links von Genesenen, die dankend scheiden.

Reich.

Inzwischen war Carlsruhe schon seit lange für die deutsche Kunst von Bedeutung, indem hier für ihre wichtigsten Angelegenheiten mit unermüdlichem Eifer gearbeitet worden. „In welchem Style sollen wir bauen?" So lautete die von Hübsch aus Carlsruhe bereits beim Dürerfest 1828 aufgeworfene Frage an die deutschen Künstler, durch welche man sich klar bewußt wurde, daß wohl Malerei und Sculptur ihre eigenen, neuen Bahnen sich gebrochen, nicht aber die Baukunst. Versuchen wir, Hübsch's Antwort aus seinen Werken zu lesen!

Heinrich Hübsch aus Weinheim, geb. 1795, bildete sich in der Schule von Weinbrenner, von welchem er vornehmlich den freilich nur negativen Grundsatz angenommen zu haben scheint, daß alles Nichtconstructive in der Baukunst fehlerhaft sei. Er unternahm 1817 bis 1819 eine Reise nach Italien und Griechenland, und gab (mit Heger) malerische Ansichten von Athen und ein Werk über griechische Ar-

Heinr. Hübsch.

3. Zeitr. chitektur heraus, das zu einer Polemik mit A. Hirt in Berlin führte.

Seine vorzüglichsten Bauwerke sind: die Kirche in Bulach bei Carlsruhe, das Finanzministerium, die polytechnische Schule, die Kunsthalle, die Treibhäuser, das Orangeriegebäude, die katholische Kirche und das Theater zu Carlsruhe, die Trinkhalle zu Baden-Baden, eine Capelle zu Bruchsal, die Kathedrale zu Rottenburg und die Kathedrale zu Ludwigshafen. Außerdem ist die Restauration des Speirer Domes, und der vollständige Neubau der Westseite sein Werk.

Der unverkennbare Ernst, mit welchem Hübsch seine künstlerischen Aufgaben als Herzensangelegenheiten behandelt, und mit ihrer Lösung gleichsam ein Glaubensbekenntniß ausspricht, macht ihn zum würdigen Genossen von Cornelius, Overbeck und deren Freunden, mit denen er gleichen Zielen nachstrebt. Was ihn aber wesentlich von diesen unterscheidet, ist: daß bei ihm die gestaltenden Kräfte nicht wie dort vorzugweis Phantasie und schöpferischer Formensinn, oder Förderung harmonischer Schönheit sind, sondern klare, verständige Berechnung, sorgfältige Beachtung alter Vorbilder, die er selbst bei etwaigen Neuerungen nicht aus den Augen verliert. So scheint der Kirche zu Bulach keine architektonische, sondern etwa eine mathematische Idee zu Grunde zu liegen, so daß die Formen vom constructiven Geiste nicht sowohl getragen, als geschaffen sind, und also oft gegen das Gefühl die Rechtfertigung der Constructionslehre bedürfen. Um nur eines oder das andere zu nennen: das Gewölbe des Mittelschiffes ist kein Tonnengewölbe, sondern man möchte es eine Reihenfolge kleiner Tonnengewölbe nennen, die sich quer über

das Mittelschiff legen, jedoch nicht horizontal, sondern in flachen Bogen gebildet sind. Die Seitenschiffe sind mit einem Viertelkreisbogen überdeckt, und nehmen sich sonach wie in der Hälfte durchschnitten aus. Der Druck dieser Bogen gegen die Pfeiler scheint diese hinaus drücken zu wollen, und es hilft dem Auge wenig, wenn dem Verstand vorgerechnet wird, daß sie sich vergeblich abmühen, da die Kräfte von Schub und Gegenschub sich ausgleichen.

Zu dieser hier wie sonst sich kundgebenden Scheu vor Ausschreitungen künstlerischer Phantasie kommt nun noch ein grundsätzliches Zurückgehen auf die anfänglichen Zustände der christlichen Kunst, die ihm, aller Abhängigkeit von der bereits entarteten altrömischen Baukunst ungeachtet, der vollendetste architektonische Ausdruck des Christenthumes sind; ähnlich wie Viele Maß und Gestalt ihrer religiösen Ueberzeugungen von den Kirchenvätern sich feststellen lassen. Weit entfernt, in den Basiliken und Rotunden der ersten Jahrhunderte nur die Anlagen zu sehen, deren Elemente in allmählichem Wachsthum ihre letzte Entfaltung in der Gothik gefunden, so erblickt Hübsch in dieser vielmehr eine Entartung der Baukunst; läßt dem romanischen Styl, als dem der reineren Quelle nähern, einen weiten Spielraum, geht aber lieber auf diese zurück. Die Anwendung der Archivolte statt des Architravs bei Säulenstellungen findet er nicht nur vollkommen richtig, sondern setzt bei solchen Verbindungen auch den Flachbogen an die Stelle des halbkreisrunden. Für die Proportion des Durchmessers eines Bogens zur Höhe der Säulen, die er verbindet, nimmt er keine Grenze an; wenigstens kommt zu sehr hohen Säulen eine sehr schmale Zwischenweite vor, so daß er den Rundbogen behandelt wie den Spitzbogen, der doch in dieser Beziehung viel größere Freiheit gewährt.

3. Zeitr. Das Hauptgesims einer Façade hebt Hübsch in der Mitte zu einem stumpfen Winkel empor, so daß ein Giebel ohne Basis entsteht, wie an der Kunsthalle, wo ohnehin romanische und griechische Elemente unharmonisch neben einander gestellt sind. Die Verbindung eines rechtwinkligen Porticus mit (dem Theil) einer Rotunde, nach dem Vorbild des römischen Pantheons, hat Hübsch auch bei dem Theater in Carlsruhe angewendet. In dem Entwurf zu einer protestantischen Kirche für Carlsruhe kommen statt eines Tonnen- oder Kreuzgewölbes bloße, über das Mittelschiff gesprengte Bogen oder Bogenwände vor, an welche die aus je zwei flachen, kleinen Tonnengewölben gebildete Decke sich anlehnt; eine Form die zum Theil in ähnlicher Weise in der Kirche S. Maria foris portam bei Ravenna zu sehen ist. Ich bekenne, daß mir diese Formen weder architektonisch wirksam, noch einer bedeutsamen Entwickelung fähig scheinen; wie ich sie, wo Aehnliches in alten Baudenkmalen angewendet ist, mehr für einen Nothbehelf, als für den Ausdruck künstlerischer Schaffenskraft ansehe.

Trinkhalle. Unter allen mir bekannten Werken von Hübsch halte ich die Trinkhalle in Baden-Baden für das glücklichste. Schön gelegen, seiner Bestimmung vollkommen entsprechend und sie klar aussprechend, gefällig in Formen und Verhältnissen, eigenthümlich ohne alle Prätension, verständig ohne Trockenheit, und durch und durch heiter. Auf einem starken Rustico-Unterbau erhebt sich die Halle mit 17 offenen Arcaden von flachen Bogen, von Säulen getragen, die zu keiner der bekannten classischen Ordnungen gehören, wohl aber harmonisch zu dem Geist ländlicher Romantik stimmen, in welcher der Bau gedacht ist. Die Säulenschäfte sind stark, glatt, rund, die Basen attisch, die Capitäle den korinthischen verwandt, mit einer doppelten Krone von vier hohen und acht

niedern Akanthusblättern, zwei Blumen an jeder Seite und an jeder Ecke Knospen, die in Spiralen stehen, und somit an die griechischen Schnecken erinnern. Die Capitälplatte ist achteckig und abgestumpft, die darauf aufliegenden Bogen, wie der ganze Bau, von unverputztem Ziegelwerk, und zwar doppelt über einander liegend, mit einer flachen, mosaikartig verzierten Verdachung. Die Winkel zwischen den Bogen sind mit reliefierten Löwenköpfen und roth und weißen Ranken ausgefüllt. Das Hauptgesims wird von einer Reihe kleiner Tragsteine gehalten; die Sockel, auf denen die Säulen stehen, von einem durchbrochenen Geländer unter sich zusammengehalten. In der Mitte des Gebäudes liegt der Haupteingang, von vier Säulen und zwei Pfeilern gebildet, von einem flachen Giebel überdeckt, dessen Feld von einem Relief eingenommen ist. Breite Stufen führen hinauf. Das Innere der Halle ist nicht minder freundlich. Tief und geräumig für eine große Anzahl Gäste, geschützt gegen Sonne, Regen und Wind, gewährt sie frische Luft und die herrlichste Aussicht. Die Decke ist ein Tonnengewölbe, von Gurtbogen unterbrochen, die von den Säulen zu den Wandpfeilern geschlagen sind und an ihren Enden eiserne Schleudern aufnehmen. Diese, bestimmt, die den Säulen mangelnde Widerstandskraft gegen den Schub des Gewölbes zu ersetzen, sind so einfach und anmuthig verziert, daß man ihre Sclavendienste über ihrem Anblick vergißt. Die Seitenausgänge werden durch je drei flache Bogen überdeckt, von denen der mittlere eine erhöhtere Unterlage hat. Diesen zur Seite befinden sich Nischen zur Aufnahme von Statuen.

3. Zeitr.

Neben Hübsch war sein Mitschüler und Freund, der leider früh verstorbene F. Eisenlohr als Baumeister und Schriftsteller thätig, eine reichbegabte, gesunde, liebenswürdige

F. Eisenlohr.

 Künstlernatur. Nur wenige seiner Kunstgenossen schienen je berufen, der Architektur neues, eigenthümliches Leben einzuhauchen, womit sie zugleich die Sinne und den Verstand befriedigen und das Herz gewinnen konnte. Treu den von Weinbrenner empfangenen Lehren war und blieb sein oberster Grundsatz: „daß alle architektonische Formenbildung von der Construction, diese vom Material bestimmt sei; daß überall das Material in seiner Wahrheit zur Geltung kommen müsse, alle Scheinformen durchaus zu meiden wären, so daß beim Entwurf, sei es einer Construction, sei es eines Ornamentes, das Material zu berücksichtigen sei"; womit er entschieden der „Cement-, Bretter- und Zink-Architektur" entgegen trat.

Wer durch das Großherzogthum Baden gereist ist, wird sich gewiß mit Freuden der Bahnhöfe und Wärterhäuser erinnern. Sie sind sämmtlich von Eisenlohr! „In all diesen Werken pulsiert eine warme Empfindung, eine reiche, mannichfache Phantasie, gepaart mit einem frischen Blick für das Angemessene, Zweckentsprechende. Wie hat er nicht verstanden, alle eigenthümlichen Vortheile, welche ihm die Art der Terrainbildung bot, zu künstlerischen Motiven umzuwandeln, so daß jedes kleinste Wärterhaus das Walten und Schaffen eines höher organisierten, ästhetischen Sinnes bezeugt. Wie hat er dann ferner die Art und Beschaffenheit des Materials zu schätzen und zu benutzen gewußt, und besonders wie glücklich ist er auf den zierlichen und dabei doch so derben Holzbau des Landes eingegangen! Er hat ihn etwa mit ähnlicher Meisterschaft behandelt, wie Hebel das Alemannische: man fühlt überall den Hauch eines frischen Volksthumes, aber unbeschadet der ursprünglichen Naivetät desselben hat ein ächter

Künstler mit feinstem Sinn für das Charakteristische des Idioms es zum Ausdruck seiner Ideen ausgeprägt. Diese weitvorspringenden Dächer, die schattigen, zierlich geschnitzten Galerien, die malerische Anordnung des Ganzen, die lebendige Farbenwirkung des verschiedenen Materials, das alles sind Elemente, aus denen es Einen anheimelt. Und wo, wie an den größern Bahnhofgebäuden, das vornehmere Material des Hausteines in schöner Quaderfügung sich geltend macht, ist der romanische Styl in freier, edler, phantasievoller Weise gehandhabt, so daß man seiner Lebensfähigkeit sogleich inne wird."*)

3. Zeitr.

Hier schließe sich

Constanz

mit einer Künstlerin an, die, obwohl in München und Rom gebildet, doch keiner der verschiedenen deutschen Schulen eigentlich angehört, so wie sie auch an keiner der größern Kunststätten ihren Wohnsitz hat. Marie Ellenrieder, geb. 1792, verbindet mit einem bedeutenden Talent große Tiefe und Innigkeit des Gefühls, Sinn für Schönheit und Anmuth und eine zarte, aber durchaus nicht unkräftige und sehr vollendete Ausführung. Sowohl in den einzelnen Heiligenbildern, als in einem Gemälde „Christus als Kinderfreund", und vielen andern größern und kleinern Bildern treten ihre Verdienste deutlich hervor, und namentlich sind es einzelne Köpfe, die durch ihren seelenvollen Ausdruck anziehen und wie ein herzvolles Wort, ja wie schon eine sanfte Sprechstimme wohlthuend wirken, ehe man noch um den Inhalt des

Marie Ellenrieder.

*) W. Lübke im D. Kunstblatt 1855 S. 439. Der Verf. hat mir so aus der Seele geschrieben, daß mir — was er verzeihen möge — nichts übrig blieb, als ihn wieder abzuschreiben.

3. Zeitr. Gesprochenen sich bekümmert hat. Maria Ellenrieder wird einen Namen behalten in der Kunstgeschichte, so gut wie Angelica Kaufmann und — besser!

Achter Abschnitt.

Stuttgart.

Die Vaterstadt von Schick und Wächter wäre wohl berufen gewesen, eine glänzendere Stelle in der deutschen Kunstgeschichte einzunehmen, als ihr beschieden worden. Indeß wär' es ungerecht, ihr eine untergeordnete anzuweisen. Der König hat der Malerei, Baukunst und Bildnerei große und ehrenvolle Aufgaben gestellt: er hat den Malern in seinem Lustschloß Rosenstein den griechischen Himmel aufgeschlossen; er hat die Thaten seiner Vorfahren in einer Bilderfolge im k. Schloß verherrlichen lassen; er hat Meisterwerke alter Malerei erworben und in eine öffentliche Sammlung vereinigt; er hat eine sehr reichhaltige Galerie neuer Malerwerke angelegt; an Bildhauer hat er mit Vorliebe Aufträge ertheilt, und große Bauunternehmungen, wie die der „Wilhelma", des „Königsbaues" u. a., haben der Architektur einen großen Schwung gegeben. Er hat eine Kunstschule gegründet und sie mit allen Mitteln zur Kunstbildung reichlich ausgestattet. Wenig dagegen ist von Seite der Bevölkerung geschehen und namentlich sind die Leistungen des Kunstvereines unerheblich geblieben.

J. F. Dietrich. Ein treffliches Talent, aufgewachsen noch im Schatten der Romantik deutsch-römischen Angedenkens, war Joh. Fr.

Dietrich aus Biberach, geb. 1789, gest. 1846, ein Mensch von einer Wärme des Herzens wie Wenige, aber leider! von rasch niederbrennendem Feuer, und darum auf der mit vielversprechenden Leistungen betretenen Bahn hinter seinen Mitstrebenden bald und weit zurückbleibend. Im k. Schloß zu Stuttgart hängt von ihm ein großes, in Rom 1820 ausgeführtes Oelgemälde: „der Einzug Abraham's ins gelobte Land." Reich an lebendigen und liebenswürdigen Motiven, groß und eindrucksvoll in der Anordnung, edel und charakteristisch in der Zeichnung, von ernstem, harmonischen Farbenton, und fleißig ohne alle Aengstlichkeit in der Ausführung, berechtigte dieses Bild zu der Hoffnung, in Dietrich einen Ersatz für Schick gewonnen zu haben. Auf die nachdrückliche Empfehlung von Cornelius wurde ihm im Jahr 1826 ein Theil der Frescomalereien und Reliefs im k. Schloß Rosenstein bei Stuttgart übertragen. Er zeichnete Helios auf dem Sonnenwagen im Gefolge der Horen, und Luna von Herse gefolgt, welche beide von dem Bildhauer Distelbarth für die beiden Giebelfelder des Schlosses in Relief ausgeführt wurden. Für die Fresken im Speisesaal wählte er die Bacchusmythe zum Gegenstand, und malte die Erziehung des Gottes, seinen Brautzug mit Ariadne, und seine Kämpfe wider Pentheus und Lykurg. Sind diese Arbeiten schon beträchtlich schwächer, als sein Abraham, sowohl in Zeichnung, Composition und Färbung, so machen die nachfolgenden Bemühungen, der christlichen Kunst sich zu widmen, namentlich der h. Martin zu Schemmerg, und vor allen die Frescomalereien in der Kirche zu Bulach bei Carlsruhe einen wahrhaft betrübenden Eindruck. Unvergeßlich bleibt mir eine Zeichnung, die er als ganz junger Künstler auf die Befreiung Deutschlands vom französischen

3. Zeitr.

Einzug Abrahams ins gelobte Land.

3. Zeitr. Joch entworfen, und deren schwungvolle Begeisterung mit entzündender Kraft sich mittheilte.

Anton Gegenbauer.

Ein jüngerer Zeit- und Wettstreitgenosse Dietrich's ist Anton Gegenbauer aus Wangen im Allgäu, geb. 1800. Ein Schüler der Münchner Akademie unter Langer war er der natürliche Gegner der Bestrebungen Dietrich's und hätte, wenn dieser an ruhiger Energie ihm gleich gewesen wäre, das Feld räumen müssen. Gegenbauer hat keinen sehr ausgebildeten Formensinn, und seine Individualisierung gelingt ihm nicht; aber er weiß die Leere durch anmuthige Weichheit oder durch die Kraft des Strichs und eine bewundernswerthe Geschicklichkeit der Hand zu decken. Bei unleugbarer Trockenheit der Farbe ist seinen Gemälden doch ein blühendes Colorit nicht abzusprechen und jedenfalls ihre Meisterschaft in der Ausführung anzuerkennen. Denn man mag sich nun an seinen Werken erfreuen oder nicht: eins muß ihm von Allen zugestanden werden: er hat mit redlichem Eifer und ohne Nachlassen dahin gearbeitet, die ihm verliehenen Kräfte zur vollen Entfaltung zu bringen. Wenn seine Staffeleigemälde, namentlich die Venusbilder und ähnliche Gegenstände, durch süße Weichlichkeit ebenso anziehend, als abstoßend (je nach der Beschaffenheit der Beschauer) wirken, so haben dagegen die geschichtlichen Fresken im Schloß fast allgemeine Zustimmung geerntet. Gegenbauer hat hier in fünf Säälen des obern und des Erdgeschosses 16 Gemälde aus der schwäbischen Geschichte, das größte 45 F., das kleinste 17 F. breit, bei 13 F. Höhe, vom Jahr 1837 bis 1855 in Fresco gemalt. Im ersten Saale des obern Stockwerkes malte er drei Bilder aus dem Leben des Grafen Eberhard II., des Greiners: seine Flucht aus dem Wildbad, bei Mondschein, als ihn die Schlegler überfallen wollten; seine an den Verräthern voll-

Fresken im Schloß.

zogene Rache, wie ihre Burg Berneck gebrochen und sie gefangen fortgeführt werden; und die Döffinger Schlacht wider die Reichsstädte, wobei Eberhard's Sohn, Ulrich, im Vordertreffen blieb. — Im zweiten Saale malte Gegenbauer, wie Graf Eberhard der Erlauchte 1281 seine Stadt Stuttgart gegen Rudolph von Habsburg vertheidigt; den Sieg des Grafen Ulrich über die Eßlinger 2. Nov. 1449, sprechend durch eine einzige Gruppe ausgedrückt, wie der Graf die feindliche Fahne erobert und die eroberte glücklich vertheidigt; und den Einzug Graf Eberhard's des Bärtigen in Tübingen als Herzog 1495, ein Bild voll friedlicher Pracht und anmuthigen Volkslebens.

Im ersten Saal des Erdgeschosses begegnen wir zuerst dem Grafen Eberhard im Bart und zwar auf seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem 1408, gerade als er die heilige Stadt von fern erblickt; dann wie er in der Grotte des heiligen Grabes vom Patriarchen des Salvatorklosters den Ritterschlag empfängt; und die Vermählung Eberhard's mit der Markgräfin Barbara Gonzaga. Im zweiten Saale sehen wir Eberhard in Florenz bei Lorenzo von Medicis, wie dieser ihm „sein Kostbarstes", seine Frau mit ihren Kindern, zeigt; dann wie ihm Papst Sixtus IV. (1485) die geweihte Rose überreicht; dann wie er auf dem Reichstag zu Worms 1495 von Kaiser Maximilian zur Herzogswürde erhoben wird; und Kaiser Maximilian an seinem Grabe 1499. — Im dritten Saal des Erdgeschosses haben wir wieder Graf Eberhard den Greiner vor uns, und zwar wie er den Kaiser Carl IV. 1347 bei Mainz, als er von Günther von Schwarzburg überfallen wurde, rettet. Im zweiten Bilde sitzt seine Wittwe, Gräfin Henriette von Mömpelgard, in Kriegsrüstung zu Roß; zu ihren Füßen liegt besiegt und gebunden ihr und ihrer Kinder Feind, Fried-

3. Zeitr. drich von Zollern, der Oettinger, während seine Burg in Flammen aufgeht. Im dritten Bilde sehen wir Graf Eberhard den Erlauchten auf dem Reichstag zu Speier 1309, wie er Kaiser und Städte, wenn sie seine Unabhängigkeit antasten wollen, zum Kampf herausfordert.

Es darf erwähnt werden, daß Gegenbauer bei diesen Malereien sich anstatt des Kalkes eines andern Minerals (der Kreide oder des Marmorstaubes) bedient hat, wodurch allerdings die Härten der Frescomalerei vermieden, aber auch ihre leuchtende Kraft eingebüßt worden.

Bernh. Neher. Bernhard Neher aus Biberach war von München, wo er an Cornelius sich angeschlossen, nach Weimar berufen worden, im dortigen Schlosse Fresken zu den Dichtungen von Goethe und Schiller auszuführen, und war sodann nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Leipzig als Director der dortigen Malerakademie, nach Stuttgart gegangen, um die Leitung der neuerrichteten Kunstschule zu übernehmen. Unter den hier ausgeführten Bildern ist ein großes Altarbild, die Kreuzabnahme, zu nennen, in welchem man die Wärme der Empfindung vermißt, die früheren Werken von ihm eigen ist. Es ist weniger der Gegenstand, als die Behandlung, die ihn beschäftigt, und so wenig Neues und Eigenthümliches ist in den Motiven, daß ihm der — freilich ganz ungerechte — Vorwurf gemacht wurde, sein Bild sei eine Copie nach Daniel da Volterra's berühmtem Gemälde. In einem andern Oelbild hat er den Frühling allegorisch darzustellen versucht, in einem von Genien durch die Lüfte getragenen, Blumen streuenden Jüngling. In einem Cyclus der Jahreszeiten würde das Bild leicht verstanden werden; aber ohne allen Gegensatz bedarf es der erklärenden Rede, was den Eindruck sehr beein-

Kreuzabnahme.

Frühling.

trächtigt, den es mit seinen freundlichen Gestalten und seiner heitern Färbung hervorzubringen beabsichtigt.

3. Zeitr.

Heinr. Rustige.

Unter den Genremalern zeichnet sich Heinrich Rustige aus Werl in Westfalen aus. Aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, legt er großen Werth auf geschickte und sorgfältige Ausführung und liebt eine große Mannichfaltigkeit des Stoffes, so daß man daraus nicht auf eine bestimmte Richtung schließen kann. „Das verlassene Mädchen", „das wiedergefundene Kind", „die gestörte Mittagsmahlzeit", „die Braut" und dergl. Gegenstände machen den Inhalt seiner Bilder aus, von denen viele durch Carl Fischer, C. Müller, Dümmler, Lafosse, A. Fay u. A. gestochen und lithographiert sind.

Karl Müller.

Karl Müller aus Stuttgart hat für den Kronprinzen von Württemberg Bilder aus dem römischen Volksleben in 2/3 Lebensgröße gemalt, ohne damit die Reize dieses Lebens noch die Bedeutung seines unverkennbaren Talents ins rechte Licht zu stellen.

Theod. Wagner.

Unter den Bildhauern ist vor Andern Theodor Wagner aus Stuttgart, geb. 1800, zu nennen. Ein Schüler Dannecker's, später Thorwaldsen's in Rom, und von ursprünglichem, edlen Kunstsinn, gab er seinen Arbeiten das Gepräge eines idealen Styls und einfacher Schönheit. 1829 hatte er eine Anzahl Reliefs für die Außenseite des k. Lustschlosses Rosenstein gefertigt; bedeutender aber zeigte sich sein Talent bei der dem König errichteten Ehrensäule vor dem Schloß, wofür er die Reliefs mit den Kriegs- und Friedensthaten des Fürsten, und die allegorischen Statuen der Regententugenden modellierte, daß sie in München in Erz gegossen werden konnten.

Ludwig Hofer.

Ein zweiter Bildhauer von großem Talent ist Ludwig

3. Zeitr. Hofer aus Ludwigslust, der sich vornehmlich dem Studium der Pferde gewidmet hat. Von ihm sind in dem k. Hofgarten die Gruppen der Pferdebändiger, und das Denkmal des Grafen Eberhard im Bart, eine eherne Reiterstatue. Für die Kronprinzessin war im Jahr 1858 ein junger Künstler, Kopf. Kopf aus Stuttgart, in Rom beschäftigt, die lebensgroßen allegorischen Figuren der Jahreszeiten in Marmor auszuführen, und offenbarte dabei Geschmack und Geschick.

Die Baukunst hat in Stuttgart drei ausgezeichnete Vertreter gefunden in Mauch, Zanth und Leins. J. M. J. M. Mauch. Mauch aus Ulm, geb. 1792, gest. in Stuttgart 1856, empfing seine erste Kunstbildung 1809 unter Fischer in München, betheiligte sich später unter Heideloff am Schloßbau zu Koburg, ging 1817 zu Schinkel nach Berlin und 1830 nach Italien. In Folge dieser Reise gab er das vortreffliche Werk „Neue systematische Darstellung der architektonischen Ordnungen der Griechen, Römer und neuern Meister" bei Riegel in Potsdam heraus; und lieferte eine gediegene Arbeit „Vorbilder für Fabricanten und Handwerker" mit 70 Zeichnungen Fol. 1839 an die polytechnische Schule in Stuttgart berufen, wirkte er nun mit erneuter Kraft für sein Heimathland, und zwar widmete er sich jetzt mit Vorliebe dem mittelalterlichen Baustyl. Zu diesem Behuf veranstaltete er mit seinen Schülern künstlerische Excursionen vornehmlich durch Schwaben (wobei die Regierung ihm mit Geldmitteln an die Hand ging) und veranlaßte sie zu architektonischen und malerischen Aufnahmen mittelalterlicher Baudenkmale und Geräthschaften, wovon über hundert Blätter lithographiert worden. Von größern Bauten in Stuttgart ist die Reitercaserne sein Werk.

Ludw. v. Zanth. Ludwig v. Zanth aus Breslau, gest. 1858, machte

seine Studien unter Schinkel in Berlin, später unter Hittorf in Paris, mit welchem letztern er eine Reise nach Sicilien ausführte und zwei große Werke über die antiken, und über die modernen Baudenkmale Siciliens herausgab. (Architecture antique de la Sicile etc. par Hittorf et L. Zanth. Paris 1825—36. 3 Bde. und Architecture moderne de la Sicile etc. Paris 1835.)

Z. Beitr.

1839 trat Zanth in seinen Wirkungskreis als praktischer Architekt in Stuttgart, zuerst als Erbauer des Theaters zu Canstatt. Bald aber sollte ihm eine ebenso große als eigenthümliche Aufgabe werden. Der König, erfüllt von einer entschiedenen Vorliebe für die Lebensweisheit der Araber, fand dieselbe auch dermaßen entsprechend in ihren Bauwerken ausgedrückt, daß er den Entschluß faßte, die Villa, die er für ländliche Zurückgezogenheit zu erbauen in Begriff war, im maurischen Styl (der Alhambra) ausführen zu lassen. Diese Arbeit legte er in die Hände von Zanth, und so entstand der Wunderbau der „Wilhelma", ein Landhaus mit königlicher Eintheilung und Einrichtung, aber nach maurischen Vorbildern; mit einem reizenden mosaicierten Vorhof, in dessen Mitte ein krystallner Brunnen frisches Wasser spendet, einem hohen Kuppelsaal, Lese-, Gesellschafts-, Schlafgemächern, einem Bad, köstlichen Pflanzenhäusern, und alles im bunten maurischen Ornament, mit Grottengewölben und selbst mit arabischen Sprüchen. Schwerlich hat der Architekt den Gedanken gehabt, damit ein Werk hinzustellen, das Nachahmung fände; auch wird er wohl um so weniger auf eine Entwickelungsfähigkeit des Styls gerechnet haben, als er selbst bei der Anwendung die engen Grenzen erkennen mußte, die demselben — da ihm aller Formenorganismus abgeht — gesteckt sind. Die Wilhelma ist ein einziges Werk

Wilhelma.

3. Zeitr. und muß es bleiben, da schwerlich noch einmal ein Künstler so zu sagen alle Lebenskräfte, wie Zanth gethan, an die Erziehung und Pflege einer so ganz fremdartigen Pflanze wenden wird. *)

Chr. Leins. Chr. Leins muß zu den begabtesten Architekten unserer Zeit gerechnet werden. Sein Hauptwerk ist die Villa des Kronprinzen in Berg bei Stuttgart. Der Künstler hat sich die Aufgabe gestellt, ein Wohngebäude mit vier Façaden zu errichten, die alle unter einander verschieden, und doch in ungezwungener Uebereinstimmung sind. Für die Formen und Ornamente hat er sich an die italienische Renaissance gehalten, ohne jedoch ihr Copist zu sein. Es herrscht in allen Theilen des Gebäudes wie in der Conception des Ganzen ein reiner Schönheitsinn und eine leicht bewegliche, heitre Phantasie; dabei die wohnlichste Bequemlichkeit in allen Räumen und eine liebenswürdige Rücksichtnahme auf die Natur, auf freundliche Aussichten oder auf Verbindung mit Gartenanlagen. — Leins erhielt auch 1857 den „Königsbau", da der Architekt Knapp, dem er übertragen worden, so schwer erkrankt war, daß er die Arbeit abgeben mußte. Es ist ein großes Prachtgebäude, gegenüber dem königl. Schloß, mit einer mächtigen ionischen Säulenstellung an der Vorderseite, bestimmt zu musikalischen Aufführungen und großen geselligen Festen.

*) Die Wilhelma, maurische Villa S. Maj. des K. Wilhelm von Württemberg, entw. und ausgef. von L. v. Zanth, in Farbendruck lith. von Storch und Kramer. Stuttgart bei Autenrieth.

3. Zeitr.

Neunter Abschnitt.

Weimar,

zu Anfang des Jahrhunderts einer der wenigen Orte in Deutschland, wo man ernstliche Anstrengungen zur Wiederbelebung und Hebung der Kunst gemacht, konnte bei dem Aufschwung, den sie nun allwärts im Vaterlande genommen, nicht zurückbleiben wollen. Nicht nur, daß man dort, vornehmlich in Folge der Kunstliebe der Großherzogin Marie (Großfürstin von Rußland) keine Gelegenheit versäumte, werthvolle Erwerbungen von Schätzen alter Zeit zu machen, so gedachte man auch der lebenden Kunst eine Stätte ehrenvoller Thätigkeit zu bereiten; für welche Pläne der von München dahin berufene Geh. Hofrath Ludwig v. Schorn mit Rath und Einsicht thätig war. Das erste größere Kunstunternehmen hatte den Zweck, den vier großen Dichtern des „Augustischen Zeitalters" ein sichtbares Andenken aus ihren Werken zu stiften. Die um den „Conseilsaal" im Schloß liegenden Zimmer wurden erwählt, um mit Darstellungen aus ihren Dichtungen ausgemalt zu werden. Das Wieland-Zimmer wurde Prellern und Simon übergeben, für Schiller und Goethe ward Bernh. Neher aus München berufen, das Herderzimmer übernahm Gust. Jäger aus Leipzig.

Ludwig v. Schorn.

Das Wielandzimmer ist klein, hat eine Nische und eine offne Kuppel. Hier malte Preller auf hochrothem, mit Goldarabesken reichlich eingefaßtem Grunde fünf landschaftliche Bilder aus dem „Oberon": den Klosterhof, vor welchem der Feenkönig zuerst dem Hüon und seinem treuen Knappen Scherasmin erscheint; Hüon mit Amanda und Fatme im Palmen- und Olivenhain von Ascalon, mit pracht-

Wielandzimmer. Preller.

3. Zeitr. voller Aussicht auf das von der Morgensonne überglänzte Meer; Hüon auf der Insel des Einsiedlers, von Seeräubern, welche Amanden entführt, an einen Baum gebunden, waldige Abendlandschaft mit großen Kastanien und Steineichen; das Innere eines maurischen Palasthofes mit Hüon und Amanda auf dem Scheiterhaufen, gerettet durch das Wunderhorn und durch Scherasmin; Ankunft Hüon's und Amanda's in der Gegend von Paris, Morgenfrühe. — In einem Band unter diesen Landschaften sind Bilder aus den Märchen und Erzählungen Wieland's angebracht, in den Lunetten darüber aus Musarion, Agathon und den Grazien. Sämmtliche Bilder sind von Preller in Tempera ausgeführt. In demselben Zimmer sind sechs breite Pfeiler, welche benutzt wurden, um die Geschichte von Oberon und Titania in Arabeskenform aufzunehmen, welche Arbeit von dem Maler A. Simon aus Stuttgart mit viel Geschick, Geschmack und Laune ausgeführt worden.

A. Simon.

Schillerzimmer. Neher.

Im Schillerzimmer wurden von Neher sieben Wandfelder zu sieben größern Bildern aus den dramatischen Dichtungen Schiller's benutzt, so daß Fiesco, Don Carlos, Wallenstein, die Braut von Messina, Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans und Wilhelm Tell, jedes durch eine Hauptscene und zwei in kleineren Figuren darüber angebrachte Nebenscenen vertreten sind. Ueber den Thüren und Fenstern sind die Balladen angebracht, über dem Kamin die Büste des Dichters und darüber die „Huldigung der Künste“; an den Wandpfeilern und am Sockel fanden die lyrischen Gedichte eine Stelle. Aus „Fiesco“ wählte Neher den Moment, wo Verrina den Helden des Stücks in's Meer stürzt; ferner des alten Doria Flucht nach Giannettino's Tod, und den Treuschwur der Soldaten für Fiesco; aus „Don Carlos“ den Abschied des

Prinzen von der Königin, Nachtstück, die Scene im Garten von Aranjuez und den Tod des Posa; aus „Wallenstein" die Scene, in welcher Wallenstein die Trennung zwischen Max und Thekla ausspricht, die Besprechung mit Seni im astrologischen Thurme und das Lager; aus der „Braut von Messina" die Scene im Garten, wo Don Cesar Beatricen in Don Manuel's Armen findet und der kaum gestillte Haß blutdürstig von neuem entbrennt, die Unglücksprophezeihung des Zeichendeuters an den alten Fürsten und die Schlußscene, in welcher sich Don Cesar neben der Leiche des von ihm ermordeten Bruders den Tod gibt; aus „Maria Stuart" die Zusammenkunft der beiden Königinnen im Park zu Fortheringhay, den Mordversuch gegen Elisabeth und Maria's Abschied von den Ihrigen; aus der „Jungfrau von Orleans" die Erscheinung der Madonna, den Kampf mit Lionel und den Tod der Heldin in den Armen des Königs und des Herzogs von Burgund; aus „Wilhelm Tell": wie Tell Baumgarten über den See fährt, den Apfelschuß und wie er Geßlern das für ihn vorbehaltene Geschoß zeigt. Von den Balladen wurde „der Ritter Toggenburg, der Gang nach dem Eisenhammer, der Graf von Habsburg und der Kampf mit dem Drachen" ausgewählt. In Arabesken ziert das „Lied von der Glocke" die Pilaster. Neher hat diese Gemälde unter Beistand des Malers Kögl in Fresco ausgeführt.*)

3. Zeitr.

In der Goethe=Galerie, über deren Haupteingang ein allegorisches Relief von Angelica Facius nach Neher, und über deren Seiteneingängen zwei antike Sarkophagreliefs zu der Mythe von Iphigenia und Orestes angebracht sind, und deren architektonisch=ornamentale Anordnung von Schin=

Goethe-Galerie. Ang. Facius.

*) Gestochen von W. Müller. Leipzig, R. Weigel.

3. Zeitr. kel herrührt, sind dreißig Frescobilder aus Goethe's Dichtungen ebenfalls von Neher gemalt worden. Von den dramatischen Werken wurden gewählt: Faust, Götz, Egmont, Iphigenie und Tasso; ferner von den epischen: Hermann und Dorothea, Wilhelm Meister und Werther; dann von den lyrischen: Zauberlehrling, Erlkönig, König in Thule, der Fischer, der neue Pausias, der Gott und die Bajadere; außerdem in Arabesken, die als Einfassung der größern Bilder dienen: Prometheus, Meine Göttin, Ganymed und Wandrers Sturmlied. Das Bestreben, möglichst erschöpfend zu sein in dem eng zugemessenen Raume, ist unverkennbar; so hat der Künstler aus Götz zwei Scenen gewählt (Weißlingen's Abschied und Götz mit seinem Knaben Georg), zwei aus Tasso (wie Tasso dem Herzog und der Herzogin sein Gedicht bringt, wofür der Lorbeerkranz seiner wartet in der Hand der Fürstin, und sein Gespräch mit Antonio); zwei aus Egmont (Egmont und Oranien, und Egmont im Gefängniß, wie ihm Clärchen als Genius der Freiheit erscheint); vier (aber kleinere) aus Iphigenia (Iphigenia's Opfer; der Kampf zwischen Orestes und Thoas; Orestes am Meeresufer von Iphigenia gefunden, und die Erkennungsscene). Ebenso unverkennbar hat Neher nach eigenthümlichen Motiven der Darstellung gesucht, ohne inzwischen im Finden besonders glücklich zu sein. Es entspricht dem Geist der Goethe'schen Ballade gewiß nicht, wenn vor dem sterbenden König in Thule eine feenartige Gestalt, der Geist seiner Geliebten, vorüber schwebt; wenn der Erlkönig mit seinen Töchtern unzweifelhaft greifbarer Gestalt den Vater mit seinem Kind verfolgt, wenn der Zauberlehrling in einer Badstube zu stehen scheint. Am wenigsten scheint mir der Ton in den Bildern zum „Faust" getroffen zu sein, wo er im ersten Theil Faust bei der Beschwörung von

kleinen Dämonen bedient sein läßt, während der Famulus naht, Mephisto sich entfernt, und Engel und Gott im Himmel sich von ihm abwenden, wo Faust mit Gretchen im Garten spazieren geht, ohne die mindeste Herzensbewegung zu zeigen, und wo Gretchen im Kerker am Boden liegt und der böse Geist neben ihr kauert; oder wo er im zweiten Theil über dem Sterbenden den weiten Engelkranz, dann die betende Madonna im Himmel sehen, und die Seele als Kind von einem Engel aus seinem Munde nehmen läßt, während die Dämonen vergeblich die Hände danach ausstrecken und Mephisto im unheiligen Blick nach oben den Augenblick verpaßt, wo er sich der Seele hätte bemächtigen können.

3. Zeitr.

Der Künstler, der das Wielandzimmer gemalt, Friedrich Preller aus Weimar, geb. 1804, gilt mit Recht als einer der ersten Landschaftsmaler unserer Tage. Eine energische Natur, voll Treue und Wahrheit, von klarem Blick und fester Hand, vertraut mit der Schöpfung bis zu Blättern und Wurzeln, zu Welle und Stein, eingedrungen in den Geist der großen Meister seiner Kunst, von einer seltnen Kraft der Eigenthümlichkeit und Fülle der Phantasie, bringt er wahrhaft erhebende und herzstärkende Werke hervor. Am heimischsten ist er auf deutscher Erde, im Tannenwald, am nordischen Meeresstrand, im Alpenhochthal; Sturmwolken erquicken ihn mehr als schmelzende Sonnenuntergänge, und so wenig als eine weichliche, süßliche Stimmung darf man bei ihm eine verblasene Behandlung erwarten. Alles ist kräftig, nervig und gesund. Im Schloß zu Weimar und sonst an vielen Orten sieht man Landschaften von ihm in Oel ausgeführt. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten aber gehören die 14 Landschaften zur Odyssee, die er im Haus von Härtel in Leipzig als Wandgemälde in Tempera ausgeführt. Hier treten seine

3. Zeitr. hohe geistige Begabung, seine Phantasie und sein Formensinn in ganzer Stärke hervor. In diesen Landschaften hat er das Theater aufgebaut, auf welchem das Epos uns vorübergeführt wird. Es liegt in der Natur der Landschaftsmalerei, daß sie nicht die Historie geben kann. Wie in der großen Natur der Mensch, selbst in der Aufregung der bittersten Schmerzen, der entzückendsten Freuden zusammenschrumpft zu einem kleinen Bruchtheil des Ganzen, so kann auch der Maler von Hochgebirgen und Wasserstürzen, von Waldungen und Wüsten, von Meeresstürmen und lachenden Inseln, nicht der Schilderung von Ereignissen, die sich da zutragen, eine Wirkung sichern, die dem Eindruck des landschaftlichen Bildes gleich komme. Hier ist es genug, wenn die Handlung deutlich, in den Figuren nichts Störendes ist. Der Standpunkt des Landschaftsmalers ist materiell zu hoch, als daß von ihm aus Motive, Charakterzüge, Formen, Ausdruck ꝛc. der auftretenden Gestalten, und wären es Götter und Helden, genau erkannt und also mit Feinheit wiedergegeben werden könnten. Preller hat in dieser Hinsicht jeder billigen Anforderung genug gethan; aber in seinen Felsschluchten, Grotten und Waldpartien, in den Zauberbildern der Kalypso-Insel, im tobenden Meeressturm, in der heitern Scenerie des Phäakenlandes ꝛc. hat er Unvergleichliches geleistet und eine so große Mannichfaltigkeit von zum Theil höchst phantastischen, immer durch und durch malerischen Gegenden und landschaftlichen Gebilden mit eingehendster Formenkenntniß und Ausbildung zur Anschauung gebracht, daß man Gefahr laufen würde, sich in die Bewunderung dieser seltnen Darstellungsgabe zu verlieren, wenn nicht ein noch größerer Zauber aus diesen Bildern wirkte: der Zauber poetischer Erfindung, der sich der Naturformen nur bedient, um mit ihnen eine Welt aufzu-

bauen, die in Ton und Haltung, Gestalt und Rhythmus zu der Lyra des ionischen Sängers paßt. — Mit den gleichen künstlerischen Vorzügen sind auch die Bilder im Wielandzimmer zu Weimar (s. S. 483) ausgestattet. — An den Landschaftsmalern Kaiser und Hummel hat Preller ausgezeichnete Schüler gezogen. — Friedrich Martersteig von Weimar, geb. 1812, hat sich in Düsseldorf unter Sohn's Leitung zum Genremaler gebildet, und später in Paris sich noch etwas von französischer Behandlung angeeignet, auch Bildnisse und selbst historische Gemälde (zur thüringischen Geschichte, zu Luther's Leben ꝛc.) geliefert, ohne damit besonders hohe Ziele zu erreichen.

3. Zeitr.

Kaiser. Hummel.

Friedrich Martersteig.

Zwei Künstlerinnen hat Weimar in seiner Mitte, welche beide des Glücks sich rühmen können, von Goethe ausgezeichnet worden zu sein. Luise Seidler aus Jena, geb. 1792, unter P. v. Langer Schülerin der Münchner Akademie, und Angelica Facius aus Weimar, eine Schülerin von Rauch. Von erster ist u. A. ein h. Rochus in der Rochuscapelle bei Bingen, gest. in Goethe's „Kunst und Alterthum"; von letzter viele Medaillen, Büsten und ein Relief im Goethezimmer des Schlosses nach der Composition von Neher.

Luise Seidler.

Angelica Facius.

Im J. 1844, am hundertjährigen Geburtstag Herder's, wurde, und zwar zunächst von außen, der Anstoß zu einer neuen Kunstunternehmung gegeben, die nothwendig zu Folgerungen führen mußte. In München und in Darmstadt hatte man sich für Errichtung eines Ehrendenkmals von Herder in Weimar ausgesprochen; unter Vermittelung des Großherzogs kam eine Vereinigung zu Stande; das Werk wurde dem Bildhauer L. Schaller in München übertragen, von F. v. Miller daselbst in Erz gegossen, und 1850 vor der Stadtkirche in Weimar aufgestellt.

Ehrendenkmal Herder's.

L. Schaller.

Es ergab sich bald, daß von dem glänzenden Viergestirn

3. Zeitr. unter Carl August's Regierung nicht Herder allein die Verherrlichung erleben durfte; der damalige Erb-, nun Großherzog Carl Alexander stellte sich an die Spitze eines auf die Theilnahme von ganz Deutschland berechneten Unternehmens, in gleicher Weise und Größe wie von Herder, auch von Wieland, Goethe und Schiller Erzstatuen anfertigen und in Weimar aufstellen zu lassen. Wesentlich gefördert wurde der Plan durch die großmüthige Entschließung des Königs Ludwig von Bayern, das Erz zu den Statuen als Beitrag zu liefern. Die Statue Wieland's wurde an H. Gasser in Wien, die Gruppe von Goethe und Schiller an E. Rietschel in Dresden übertragen. Im J. 1857 wurden alle drei Statuen aufgestellt.

Wartburg. Gleichzeitig hatte der junge Großherzog, von edlem, vaterländischem Kunsteifer beseelt, sich entschlossen, die altberühmte Wartburg aus ihren Trümmern wieder aufzurichten und von ihren Verunstaltungen zu befreien. Er beauftragte den Architekten v. Ritgen, Pläne zu entwerfen, und übertrug ihm sodann deren Ausführung. Vor allem galt es die Herstellung des „Landgrafenhauses", dessen Vorderseite mit ihren romanischen Doppelfenstern und Säulchen aus dem 12. Jahrh. großentheils noch unter der Tünche und Vermauerung erhalten war. Im Innern mußten die Capelle, die Wohn- und Speisezimmer der Landgrafen, sowie der große Festsaal im obersten Stockwerk einer gänzlichen Erneuerung sich unterwerfen, wobei der Festsaal aus Holzconstruction eine Anordnung erhielt, wie sie die europäische Architektur schwerlich vorher gesehen; indem jede Annäherung an Symmetrie der gleichartigen Theile vermieden ist. Es stimmt die rechte Seite nicht zur linken, die Balkenköpfe sind sämmtlich von verschiedener Länge und von verschiedener Gestalt und Rich-

tung. Es wurden mancherlei Bildnereien in Stein und Holz angebracht; ihren Hauptschmuck aber erhielt die Wartburg durch Frescomalereien von Moriz v. Schwind, der mit Rücksicht auf die Geschichte der Burg und der Geschlechter, die hier gehaus't, das Leben der Landgrafen von Thüringen, das Leben und Sterben der h. Elisabeth und den berühmten Sängerkrieg in Fresco malte.

3. Zeitr.

Moriz v. Schwind.

Des Großherzogs Rufe folgend, hat Genelli sich in Weimar niedergelassen, und ebenso sind einige Maler von Düsseldorf und München dahin übergesiedelt mit der Hoffnung, an der heiligen Stätte vaterländischer Dichtkunst auch ein Künstlerleben begründen zu können, das die ererbten Ehren der Musenstadt an der Ilm würdig weiter tragen könne.

Genelli.

Zehnter Abschnitt.

Wien

nimmt in der deutschen Kunstgeschichte eine eigenthümliche, wenn auch nicht gerade sehr erfreuliche Stellung ein. Von jeher haben große Talente, wie Overbeck, Schnorr, Wächter ꝛc. dort ihre Ausbildung gesucht und nicht gefunden; einheimische Künstler von Bedeutung, wie Steinle, Schwind ꝛc., haben sich von dort fortbegeben; was geblieben, steht sich schroffer gegenüber als irgendwo mit den Gegensätzen des starren Archaismus und der modernsten Prunk- und Gefallsucht, oder einer aller Tiefe ermangelnden Genialität. Was sich außerhalb dieser Strömungen befindet, ist rasch abgenutzt oder fristet unter steten Anfeindungen sein Leben. Von oben

3. Zeitr. herab fehlt es an Anregung für die Kunst, vor allem für eine dem öffentlichen Leben gewidmete Thätigkeit; denn was je in dieser Richtung geschehen, steht in keinem Verhältniß zu der Größe des Reichs, zu den offen daliegenden Gelegenheiten, oder zu dem, was im übrigen Deutschland geschehen. Die Großen und Reichen folgen, wenn sie der Kunst einen Blick gönnen, fast ohne Ausnahme dem Modegeschmack, und die Gemeinden sind durch die Staatslasten auf anderweitige Verwendung ihrer Kräfte angewiesen. Dessenungeachtet fehlt es unter den Dingen und Ereignissen nicht an solchen, welche die Geschichte der Kunst zu verzeichnen hat, und unter diesen auch nicht an erfreulichen. In der Leopoldstadt wurde dem h. Johannes eine Kirche erbaut und in Fresco ausgemalt; die „Freiung" erhielt einen kunstreichen Brunnen; eine Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale älterer Zeiten wurde ernannt und mit Mitteln zur Thätigkeit versehen; am altehrwürdigen Stephansdom wurden sehr bedeutende Ausbesserungen und Ergänzungen vorgenommen, namentlich wurden die fehlenden durchbrochnen Giebel der Nord- und Südseite des Langhauses hinzugefügt und die Thurmspitze erneut. In der Vorstadt Altlerchenfeld wurde eine Kirche erbaut und für dieselbe — auf den vom Schweizer Architekten J. B. Müller ausgehenden Antrag — eine Concurrenz eröffnet, der zufolge ein schöner und eigenthümlicher Bau an die Stelle eines Büreaumachwerks trat; die Kirche selbst wurde mit allen Mitteln der höhern Kunst ausgestattet. Ein Riesengebäude, das „Arsenal", wurde der Militairmacht zur Sicherung der Hauptstadt errichtet, wobei auch Bildnerei und Malerei reichliche Beschäftigung fanden, und — nach der Errettung des Kaisers aus Mörderhand — beschloß und gründete man den

Bau einer Votivkirche im gothischen Styl des 13. 14. Jahrhunderts. 3. Zeitr.

Auch muß des „Gebetbuches" Erwähnung geschehen, welches die Wiener Künstler der jungen Kaiserin 1854 verehrt, sowie des „Bücherschrankes", des kaiserlichen Geschenks an die Königin von England von 1851. Auch darf nicht unerwähnt bleiben, daß hier die „Bauzeitung" von L. Förster, ein Blatt von weitreichender, eingreifender Wirksamkeit, erscheint.

Kirche d. h. Johannes. Die Kirche des H. Johannes von Nepomuk an der Jägerzeil in der Leopoldstadt wurde nach den Plänen des Architekten Rösner im romanisierenden Styl von dem Baumeister J. B. Stroberger 1841—1846 ausgeführt. Rösner. Die Vorderseite hat drei Eingänge, dazu die Statuen des H. Ferdinand von Bauer und der H. Anna von Klieber, und ein Relief mit dem H. Johannes von Nepomuk über der Hauptthüre. In den Seitenschiffen malte Führich die 14 Stationen der Passion Christi in Fresco, an den Seitenaltarnischen Leopold Schulz die Geburt, die Kreuzigung, die Auferstehung Christi und die schmerzhafte Mutter, gleichfalls in Fresco, in die Hauptchornische aber Kupelwieser die Kirchenväter und die Verherrlichung des H. Johann von Nepomuk.

Brunnen der Freiung. Der Brunnen auf der „Freiung" wurde im J. 1846 vollendet. Auf einer eichenumkränzten Säule steht im Waffenschmuck mit einer Mauerkrone auf dem Haupt Austria, am Fuß der Säule umgeben von den Flüssen Oestreichs in allegorischen Gestalten, der Donau, der Weichsel, des Po und der Elbe; sämmtliche Statuen nach den Modellen L. v. Schwanthaler's in Erz gegossen von F. v. Miller in München.

Was die Herstellung des St. Stephansthurmes betrifft,

3. Zeitr. Stephansthurm.

so wurden nach des Architekten Sprenger Plan, um der neuen Spitze die nöthige Festigkeit zu geben, acht starke eiserne Schienen von 36 F. Höhe zu einer Pyramide verbunden und auf einen Rost gestellt, der mit 16 F. langen Eisenstangen in den bestehenden Bau eingepfählt werden mußte. Dieß ist das 600 Ctr. schwere Gerippe, über welches der eigentliche, nach dem ursprünglichen Vorbild genau wiederholte Steinbau zu befestigen war. Die Ausführung hatte Baumeister Böllinger übernommen und 1843 vollendet.

Altlerchenfelder Kirche.

Die Altlerchenfelder Kirche zu den „sieben Zufluchten" wurde nach den Plänen des Schweizer Architekten J. G. Müller zuerst von ihm, und nach seinem schon im Beginn des Baues erfolgten Tode von Franz Sitte im italienischen Baustyl des 13. 14. Jahrhunderts mit eignen Modificationen ausgeführt. Der Grundriß war in seinen Verhältnissen bereits durch die Grundmauern gegeben, und Müller ging nur an der Ostseite zur Herstellung eines halbkreisrunden Chorabschlusses und eines verdeckten, nach außen durch kleine Arkaden offnen Chorumganges darüber hinaus. Ein überhöhtes Mittelschiff mit den ziemlich schmalen Seitenschiffen, ein Querschiff mit achteckiger Kuppelwölbung, ein vertiefter Chor mit halbkreisrunder Absis bilden mit zwei Thürmen an der Westseite die Haupttheile des Planes, dessen glückliche Durchführung der Kaiserstadt ein Bauwerk von großer monumentaler Schönheit gegeben hat.

Der Malerei wurden in dieser Kirche zur Ausschmückung die Vorhalle, das Hauptschiff mit den Abseiten, das Querschiff mit der Kuppel, die Chornische und der Raum unter dem Orgelchor angewiesen. Der Plan zum Ganzen wurde von Führich entworfen; an der Ausführung betheiligten sich noch andere Künstler. In der Vorhalle malte Bin-

der die Schöpfungstage, über dem Haupteingang in die Kirche die Sabbatruhe des von Engeln angebeteten Weltenschöpfers, an den Gewölbflächen die Himmelszeichen. — Die Abseiten sind dem Alten Testament gewidmet. Hier sieht man, gemalt von E. Engerth und Schömann, Noah, Abraham, Moses, Aaron, Josua, David, Elias und Johannes d. T., an den Gewölben die vier großen Propheten und prophetische Andeutungen des neuen Bundes. Die vier Wandflächen des Mittelschiffs sind in je zwei größere und mehre kleinere Felder getheilt. Hier malten Blaas und Meyer die acht Hauptgemälde: Verkündigung, Geburt, Taufe, die Bergpredigt, das Gebet am Oelberg, die Auferstehung, die Himmelfahrt und die Ausgießung des heiligen Geistes; ferner in kleineren Räumen auf Goldgrund acht Christusgestalten (Christus als Sämann, als Pilger, als Hüter der Küchlein nach Matth. 23, 37, als guter Hirte, als Gärtner, als Ecce homo!, als Priester, als König). Darunter die zwölf kleinen Propheten, darüber verschiedene symbolische Zeichen, wie Pelikan, Fische, Lamm 2c., und die christlichen Tugenden nebst dem „himmlischen Bräutigam" und der „Braut" (Kirche). Kuppel und Querschiff hat Kupelwieser übernommen. Aus der Kuppel sehen in acht Bildern um den Christuskopf im Schlußstein die „Seligpreisungen" herab, ausgesprochen durch verschiedene Erzählungen der heiligen Geschichte: die Marien am Grabe Christi, die Stigmatisation des H. Franz 2c., darunter die vier Evangelisten; im Kreuzschiff wurde das Abendmahl, dabei Abraham und Melchisedech, Maria auf dem Thron in der Engelsglorie, Judith und Rahel gemalt. Im hohen Chor sind von Führich und Engerth die Erweckung des Lazarus und die Ueberzeugung des Thomas, Christus mit Petrus auf dem Meer und die Jünger in Emaus

3. Zeitr.

3. Zeitr. an die Seitenwände, in die Nische aber die Dreifaltigkeit, durch Maria um ein Glied vergrößert, umgeben von den neun Engelchören gemalt worden. — Die architektonischen Ornamente der ganzen Kirche sind nach den Entwürfen van der Nüll's von Joella ausgeführt. Unterm Orgelchor, über den Beichtstühlen sind der reuige Petrus und die büßende Magdalena; über dem Haupteingang aber das Mysterium des Altars, die Bundeslade mit David, Assaph, Korah über Kelch und Hostie, dabei Gregor d. Gr., Cäcilia, Ambrosius, Thomas von Aquino, Thomas von Celano, Bernhard, als Dichter und Tonkünstler der Kirche von L. Schulz gemalt. — Der Gesammteindruck dieser in Fresco ausgeführten Malereien ist überraschend und erfreuend; sie sind ein schönes Denkmal der vereinten Thätigkeit und ernster Bestrebungen von Wiener Künstlern aus der Schule der neuen deutschen Kunst.

Arsenal. Das große Arsenal jenseit des Belvedere wurde von den Architekten van der Nüll, Hansen und Siccardsburg in einer wesentlich neuen und eigenthümlichen Bauweise ausgeführt, und reichlich mit bildnerischem Schmuck von der Hand Gasser's versehen. Es ist eine staunenswerthe Arbeit durch den ungeheuern Umfang der Aufgabe und die Energie, mit der sie gelöst ist; zugleich aber auch eine Arbeit voll künstlerischen Verdienstes, indem jedem Bautheil eine seiner Bestimmung entsprechende Physiognomie gegeben ist, und das Ganze, mit seinen castellartigen Unterbauten, massenschweren Thoren, großen Mauerflächen und festen Zinnen einen Achtung gebietenden, militairischen Ernst zeigt. Nach solchen Soldatenwohnungen könnte der sonst so verrufene „Casernenstyl", dieses Sinnbild langweiliger Uniformität, zu großen Ehren in der Kunst gelangen.

Votivkirche. Von der erst begonnenen Votivkirche kann des Rä-

hern noch nicht die Rede sein. Das der Kaiserin Elisabeth am 7. Dec. 1854 überreichte „Gebetbuch" ist von den Lehrern der Akademie auf Antrag ihres Directors Ruben hergestellt worden. Es ist in 4°. und enthält auf 84 Pergamentblättern die Widmung, den Titel, das Officium der h. Jungfrau und den Kalender, mit malerischer Hindeutung auf die die Monate bezeichnenden Kirchenfeste. Das Widmungsblatt (Maria mit dem Kind, und den Patronen von Kaiser und Kaiserin, den hh. Franz, Joseph, Elisabeth und Eugen) ist von van der Nüll und Meyer; das Titelblatt von Rösner; die sieben größern Miniaturen zu dem Officium sind von Ruben, Blaas, Führich, Geiger, Kupelwieser, Meyer und Schulz. Auf dem reich mit Perlen und Edelsteinen besetzten Einband von van der Nüll sind „der lechzende Hirsch" und „der sterbende Heiland" mit den vier Evangelisten in vergoldetem Silber auf Emailgrund in flachem Relief von Radnitzky ausgeführt. An den Kalenderbildern haben sich außer den obengenannten Malern noch Perger, Steinfeld und Stöber, Laufberger, Keßler und Rieser betheiligt.

3. Zeitr.

Neben diesem in allen Theilen gelungenen Werk kann man nicht ohne Bedauern auf den „Bücherschrank der Königin von England" sehen, den Krauer in Prag nach der Zeichnung von Bernhardi in gothischen Bauformen ausgeführt, leider! ohne dem Organismus dieser Kunst und ihrer Formenbildung hinlänglich Rechnung zu tragen. Aber der Inhalt des Schrankes, die Alba der Musiker, Maler und Architekten, zunächst deren Einbände nach Zeichnungen von Rösner und van der Nüll sind Zeugnisse eines ebenso ergiebigen Schönheitssinnes als gründlichen Formenverständnisses.

3. Zeitr.

Nach diesem Ueberblick über einige der hervorragendsten mehrentheils öffentlichen Kunstleistungen der Wiener Schule wenden wir uns nun zu einzelnen Künstlern, zuerst in der

Malerei.

Von den Zeugen aus den Tagen der Herrschaft Füger's lebten, gleichsam auf Ruheposten, als Hüter der Gemäldesammlung des Belvedere drei in ihrer Art wackere Künstler, Ruß, Krafft und Schnorr. Carl Ruß aus Wien, geb. 1779, gest. 1843, war wohl einer der fruchtbarsten Maler Oestreichs, obschon seine Kunst eine der unfruchtbarsten von der Welt geblieben. Seine Oelgemälde aus der Geschichte des östreichischen Regentenhauses zählen nach Hunderten; sie sind aber mit wenigen Ausnahmen im Besitz des Künstlers geblieben; was indeß seinem Eifer, immer Neues zu schaffen, keinen Eintrag gethan.

Carl Ruß.

Peter Krafft aus Hanau, geb. 1780, gest. 1857, in früher Jugend nach Wien übergesiedelt, hat sich vornehmlich durch vier große Bilder, in denen er den östreichischen Patriotismus verherrlicht, einen Namen von gutem Klange gemacht; der Abschied und die Rückkehr des Landwehrmannes, j. im Belvedere zu Wien; die Schlachten von Aspern*) und von Leipzig**) im Invalidenhause daselbst. Krafft zeigt in diesen Gemälden ein warmes Herz, eine lebendige Einbildungskraft, eine nicht geringe Gabe ausdrucksvoller Darstellung, der es nur an individueller Formengebung und Charakterzeichnung, so wie an einer mehr ansprechenden Färbung gebricht. — Seine Werke sind sehr zahlreich und sehr ver-

Peter Krafft.

*) Gest. v. Rahl.
**) Gest. v. J. Scott.

breitet, namentlich in fürstlichen Schlössern. Sie sind der Mehrzahl nach der östreichischen Geschichte entnommen; doch gibt es auch Altarbilder von ihm, deßgleichen mythologische und Bilder zu Dichtern, wie zum „befreiten Jerusalem" von Tasso, zu „Hermann und Dorothea" von Goethe u. A. m.

3. Zeitr.

L. F. Schnorr.

Ludwig Ferdinand Schnorr v. Carolsfeld aus Leipzig, geb. 1789, seit 1804 in Wien, gest. 1853. Gleich seinem Bruder, Julius Schnorr, der romantischen Kunstrichtung ergeben und von höchst achtungswerther künstlerischer Gesinnung war er doch nicht mit ausreichenden Kräften ausgestattet, um eine bedeutende Wirksamkeit zu gewinnen. Seinen Ruf begründete ein beinah 10 F. hohes, 8 F. breites Oelgemälde, die Beschwörung des „Pudels" durch Faust (nach Goethe, j. im Belvedere*), dem später die Scene mit Gretchen im Kerker folgte. Aus Tieck's „Genovefa" malte er Golo und die Gräfin, dann „des ritterlichen Jägers Liebeslauschen" und mehre dergleichen kleinromantische Schildereien, Brentano's „Mädchen am Brunnen**) 2c., dann aber auch patriotische Darstellungen, wie die Vereinigung des Tyroler Landsturmes unter Hofer" 1830, j. im Ferdinandeum zu Innsbruck, und religiöse, wie „die wunderbare Speisung der Viertausend", im Refectorium des Mechitaristen-Klosters zu Wien, 1839, und die heil. Jungfrau mit Jesus und Johannes in der Landschaft, 1828, j. im Belvedere.

In einer entschieden andern Richtung bewegen sich die Künstler des jüngern Geschlechts, zunächst diejenigen, denen die Leitung der obersten Kunstanstalt der Monarchie, der Akademie in Wien, anvertraut ist.

---

*) Lith. v. Herr.

**) Gest. von Rahl.

3. Zeitr. Christ. Ruben.

Christ. Ruben aus Trier, hervorgegangen aus der Schule von Cornelius in Düsseldorf und München, sodann als Director der Akademie nach Prag berufen, wurde 1852 an die Spitze der Wiener Akademie gestellt. Anregend, fördernd, leitend dient er der Kunst mehr, als schaffend; wenigstens ist von seinen spätern Kunstleistungen nichts bekannt worden.

Joseph Führich.

Unter den Wiener Künstlern tritt Keiner mit so viel Entschiedenheit auf und hervor, als Joseph Führich aus Kratzau in Böhmen, geb. 1800. Romantiker von Geburt schöpfte er seine erste Kunstbegeisterung aus den Schriften von Tieck, Wackenröder, Novalis und den Gebrüdern von Schlegel; sein erstes größeres Kunstunternehmen wuchs ihm aus Tieck's „Genovefa" heraus, zu welcher er eine ganze Folge von Zeichnungen componierte; zugleich begann mit diesem Werk seine Künstlerlaufbahn, indem auf Grund desselben durch die Bemühung eines Freundes ein Verein von Gönnern gewonnen wurde, die ihm einen dreijährigen Aufenthalt in Rom zu seiner Ausbildung ermöglichten.

Dahin ging er zu Anfang des Jahres 1827 und kam, wie zu erwarten, sehr bald in nähere Beziehung zu Veit und Overbeck, so wie zu Koch und einigen andern bedeutenden Kunstgenossen. Sein hervorragendes Talent, die Kraft und Sicherheit seiner Zeichnung, die Leichtigkeit der Production und Ausführung, dazu die Entschiedenheit der Kunstrichtung sicherten ihm sogleich eine Stelle in diesem Kreise, wo er sich von Achtung und Vertrauen umgeben sah, das sich in Kurzem bis zu der Höhe steigerte, daß Overbeck ihn bat, an seiner Stelle die noch fehlenden Frescobilder zu Tasso's „befreitem Jerusalem", in der Villa Massimo zu übernehmen. Aber auch auf ihn hatte der Eintritt in diesen Kreis eine be-

deutende Wirkung gemacht und eine ursprüngliche Anlage 3. Zeitr.
seines Geistes zu rascher und voller Entwickelung gebracht.
So lange er noch Romantiker war in der Atmosphäre der
Dichtung, war die eigentliche Triebkraft seines Geistes nicht
zu Tage getreten. Wie guter Katholik er auch von Haus aus
immer gewesen: noch hatte seine Liebe zur Kunst einige Selbst-
ständigkeit behalten. Das wurde mit Einem Male anders:
Kunst und Religion waren nur noch Eins, wie bei Veit und
Overbeck. Wenn aber Overbeck nur zwischen Christenthum
und Heidenthum die Linie der Verdammung zog, so that Füh-
rich einen folgerichtigen Schritt weiter und wurde leidenschaft-
licher Katholik. „Die vernünftige, allein consequente und
ganze Form des Christlichen in der Welt ist das Katho-
lische," schrieb er*); „somit nothwendig alle christliche, oder
besser alle Kunst eine katholische! Die innere Natur
aber, das eigentlichste Wesen des im allgemeinen oder katho-
lischen Sinne Christlichen, ruht im ganzen Menschen; vorzug-
weise aber in der Gesinnung, in der Willensrichtung. Daraus
geht hervor, daß eine nichtkatholische christliche Kunst um so
weniger denkbar ist, je seltener hoch mit Kunstbefähigung aus-
gerüstete Geister sind." Ja, in runden Worten hatte er es
ausgesprochen**): „Pantheist oder Katholik sind die letzten Con-
sequenzen des Kampfes zwischen Lüge und Wahrheit, oder um
mich gelinder auszudrücken, zwischen Irrthum und Wahrheit."
So weit war auch der erbittertste „Nazarener" vor ihm nicht
gegangen.

Fragen wir nun nach den aus dieser Gesinnung und

---

*) J. Führich's Selbstbiographie in der „Libussa", Prag 1844.
p. 352.

**) Ebendas. p. 344.

3. Zeitr. Kunstrichtung hervorgegangenen Werken, so will die Antwort nicht ganz zu den erregten Erwartungen stimmen. Dem Talent, dem Nerv der Hand, begegnet man bei jedem Schritt; Proportionen, Formen, Bewegungen sind mit großer Geschicklichkeit gezeichnet; aber eine Belebung der Gestalten von innen heraus, Motive als unmittelbarer Ausdruck einer Empfindung, eines Gedankens, eines Entschlusses oder einer That wird man in seinen Darstellungen vorzugweise nicht finden. Und so ist es mehr die allgemeine, äußere Erscheinung, so zu sagen die Sprache, die Weise des Ausdrucks, nicht die der Empfindung, wodurch sich seine Werke denen der deutsch-romantischen Kunst anreihen. Tritt dieser Gegensatz zu den Compositionen von Overbeck schon auffallend genug in der Villa Massimo zu Tage, so scheint er mir später noch entschiedener sich kund zu geben. In der Villa hat er die Wirkung der sündhaften Liebe Rinaldo's gemalt, wie dieser in der Schlacht vor Armida zurückweicht; dann wie er im Zauberwalde die trügerische Myrthe mit dem Schwerte fällt, endlich wie Gottfried von Bouillon mit seinen Streitern am heiligen Grabe die Waffen niederlegt; und einen Fries, grau in grau, unter sämmtliche Bilder.

Führich heißt bei seinen Genossen „der Theolog"; im Bereich der kirchlich-christlichen Anschauungen ist er heimisch; dogmatisierende Mystik beschäftigt seine Phantasie und befriedigt sein Gemüth; aus ihren Combinationen webt er am liebsten seine Bilder. Eines der ersten derselben vom Jahr 1831 ist „der Triumph Christi."*) Wem wär es etwas Neues, Christum zu sehen als König der Himmel, umgeben von den erlösten und heiligen Gestalten des Alten und des Neuen

Der Triumph Christi.

*) München, bei May und Widmayer 1839.

Bundes und der Kirche? Nun aber denke man sich, die Ge-
stalten aufstehend, sich in Bewegung setzend! Sie ordnen sich zu einem Zuge; Adam und Eva voran, die Patriarchen, Moses, die Propheten, Helden und Heldinnen nach der Zeitfolge hinter ihnen, und so Einer nach dem Andern, eine lange Prozession! Wo gehen sie hin? Für wen setzen sie sich in Bewegung? Die dramatische Kunst hat sich des Stoffes der Lyrik bemächtigt: die Heiligen, die vorher nur da waren, um an sich wie stumme Namen zu erinnern, sollen etwas thun; die Erscheinung, die vorher nur eine momentane, oder von der Zeit gänzlich unabhängige war, wird durch Bewegung und Handlung auf einen Verlauf angewiesen, gewinnt den Schein der Wirklichkeit, und wird damit zu einem kirchlich-katholischen Festaufzug mit übernommenen Rollen. Und das ist Führich's „Triumph Christi" vollständig, und kein noch so ernster Styl der Gewänder und Gesichter kann diesen Gestalten in ihrem feierlich ernsten Schritt, Gespräch und Mienenwechsel, ihren gesuchten Wendungen und Bewegungen das Gepräge eines gemachten Aufzugs auswischen, die vollkommene Leere in ihrem Innern ausfüllen. Und geht man auf die einzelnen Motive ein, so sieht man erst recht deutlich, auf welche Irrwege das treffliche Talent in einseitiger Verfolgung seiner katholisch-kirchlichen Ideen gekommen ist. Die Symbole sind lediglich Merkmale, denen die Kunst nur einen leichten Schein einer Handlung gestattet. Wenn aber Noah mit der Taube spricht, die er auf dem Modell der Arche in seinen Händen sitzen hat; wenn Jacob zu ein Paar Engeln, die er auf einer Leiter trägt fragend emporschaut; wenn Adam und Eva den Zug eröffnen in Haltung und Gang, wie bei der Vertreibung aus dem Paradiese; wenn Simson die Stadtthore trägt und ein kleiner Junge dem Harfe spielenden David das Notenbuch

3. Zeitr. vorträgt: so wird die Macht der symbolischen Kunst sehr in Frage gestellt; wenn wir aber gar Christum auf dem Triumphwagen sitzen sehen, einen Reichsapfel in der einen Hand, den er mit der andern segnet; vor ihm auf dem Rücksitz Maria, die anbetend die Hände zu ihm aufhebt; und wenn wir sehen wie das Viergespann der evangelischen Thiere mit heftiger Kraftanstrengung den Wagen zieht, und wie — da er schwer aus der Stelle zu bringen sein mag — die vier Kirchenväter mit dem ganzen Aufwand ihrer Körperkräfte in die Speichen der Räder greifend, ihn vorwärts zu bringen suchen: so können wir uns nicht verhehlen, daß die Wirkung der symbolischen Kunst auf diesem Wege grad in ihr Gegentheil umschlagen mußte. Wie hoch übrigens Führich diese Stelle des „Triumphes" gehalten, geht daraus hervor, daß er sie gesondert als Oelgemälde behandelt hat. Man findet dasselbe in der Sammlung des Grafen Raczynski in Berlin. Es wird erlaubt sein, der Kundgebung eines solchen Katholicismus gegenüber noch an etwas anderes zu glauben, als an „Lüge und Pantheismus."

Führich erhielt eine Lehrerstelle an der Akademie in Wien und zugleich eine große Wirksamkeit als Künstler. Außer vielen Altärgemälden führte er die Stationen der St. Johanneskirche in der Jägerzeil in Fresco aus, und seiner Oberleitung wurden die Fresken der Altlerchenfelder Kirche übergeben. Ich habe bereits erzählt, was ihm dabei als besondere Aufgabe zugefallen und will nur, zur Bezeichnung des Geistes, in welchem er sie aufgefaßt, auf eines der Bilder mit ein Paar Worten eingehen. Es ist dieß die Darstellung von der Ueberzeugung des ungläubigen Thomas. Er hat sie benutzt, um seinem Abscheu vor religiösem Skepticismus einen recht kräftigen Ausdruck zu geben.

Der vom Zweifel an der Auferstehung Christi befallene Apostel ist nebst seinen Mitaposteln bei Christus; er wagt es aber nicht, sich ihm prüfend zu nahen; sondern niedergeworfen von dem Schuldbewußtsein seines frevelhaften Unglaubens, kniet er vor ihm, sein schamerfülltes Angesicht verbergend, während Christus seine linke Hand nach der Seitenwunde leitet. Die andern Apostel sind natürlich in gerechter Aufregung, theils über den Sünder, theils über die Milde der Vergebung.

3. Zeitr.

Leop. Kupelwieser.

Leopold Kupelwieser aus Piesting in Niederöstreich, bereits 1809 Schüler der Akademie, theilt die künstlerische und religiöse Sinnesweise Führich's, doch ohne dessen Härten. Sein Styl ist freier, breiter, die Formen sind größer, der Ausdruck und die Bewegungen beseelter; weniger reich vielleicht in Gedankencombinationen besitzt er eine vollere Gabe der Unmittelbarkeit. Fest in der Zeichnung, geschickt im Malen gibt er seinen Werken das Gepräge einheitlicher Vollendung, dessen Werth durch den darüber ausgegossenen Ernst der Auffassung und die feierliche Milde der Darstellung erhöht und gesichert wird.

Das erste, was ich von seiner Hand gesehen, waren Zeichnungen nach den Fresken Fiesole's im Vatican, die er mit einer Liebe, Treue und einem Feingefühl ausgeführt, daß man den ehrwürdigen Fra Beato selbst vor sich zu sehen glauben konnte. Von den vielen Altarbildern, die er seit 1825, wo er von Rom nach Wien zurückkehrte, für verschiedene Kirchen in Oestreich, Böhmen, Polen, der Militairgrenze &c. gemalt, ist mir keines bekannt; dagegen habe ich mich durch die früher erwähnten Fresken in der St. Johanneskirche auf der Jägerzeil und die Fresken in der Altlerchenfelder Kirche zu meinem obigen Urtheil und meiner Freude an seinen Werken bestimmen lassen.

3. Zeitr. Leopold Schulz.

Leopold Schulz aus Wien, geb. 1804, gehörte mehre Jahre zur Münchner Schule, in welcher er sich vornehmlich an Cornelius und Schnorr anschloß. Er nahm Theil an den Arbeiten im Königsbau, malte dort im Service-Zimmer des Königs mehre Bilder zu den Hymnen Homer's und im Schlafzimmer einige Idyllen des Theokrit (die er auch im Stich herausgegeben). Mit Schwind malte er in Rüdigsdorf bei Leipzig Scenen aus der Fabel von Amor und Psyche. Aus all diesen Arbeiten spricht Talent und Geschick, ohne hervorragende Eigenthümlichkeit, aber mit naturfester Anhänglichkeit an den Genius der neuen deutschen Kunst. Kirchliche Aufgaben „das Martyrium des h. Florian" für das Kloster dieses Namens in Oberöstreich, „der Sieg des h. Augustinus über die Häretiker im Wortkampf" u.a. führten ihn zurück auf ein Gebiet, auf welchem er sich heimischer fühlen mochte, als bei den alten Griechen. Wenigstens schließt er sich von da in Wien eng an die streng katholische Kunstgemeinschaft an, ohne inzwischen die Schärfe Führich's zu theilen. Was dessen ungeachtet seinem Wirken in weitern Kreisen den Eingang versperrt, das ist die dem starren Katholicismus eigene Materialisierung des Symbols, welche dem Bild, indem sie es zu wörtlich wieder gibt, die poetische Bedeutung nimmt und den künstlerischen Eindruck schwächt. Sehen wir in einem alten Altarbild die Madonna auf dem Thron, Heilige zur Rechten und Linken, im Vorgrund den oder die Stifter, so fällt uns nicht ein, daß damit ein Vorgang bezeichnet sei. Wenn aber Schulz die Madonna mit dem Kind auf einem Postament sitzend zeigt, das im Freien unter einer Eiche vor einem Springbrunnen wie für eine Festlichkeit aufgestellt worden, und wenn hier in mannichfachen Stellungen und Geberden eine Anzahl Heiliger, die

Schutzpatrone Oestreichs, knien, stehen, kommen, sich grup-
pieren, so bekommt das Ganze das Aussehen eines wirklichen Ereignisses und man muß wie bei Führich's „Triumph" fragen: „wie hat sich denn dieß Alles hier zugetragen, wann und zu welchem Zwecke?" Der feierliche Kirchenstyl verträgt die Naturalisierung nicht, außer im Humor eines Correggio und Paolo Veronese und unter dem Zauberpinsel Tizian's; und unter ihren Händen hat er die Farbe und den Geist des Jahrhunderts angenommen. — Noch deutlicher spricht sich Schulz in den Bildern in der Altlerchenfelder Kirche aus. Ich erwähne nur „die Glorie des Himmels." Eine Anzahl Heiliger ist zum Lobe Gottes versammelt, mit Orgelspiel, Gesang und andächtigem Denken und Beten; der Himmel thut sich auf über ihnen, und in den Wolken erscheint — nicht Gott Vater, nicht Christus, nicht die Dreieinigkeit, sondern — die Monstranz! Also selbst im Himmel gibt's keinen andern wahren Gott, als die Hostie! Und das wäre der einzig wahre und berechtigte Gegensatz gegen den Pantheismus!

Inzwischen sehen wir nicht die gesammte Kunst in Wien auf diesem Wege. Eine sehr bedeutende Erscheinung ist der leider! mitten in der Entwickelung gestorbene, jüngere Künstler, Vogler aus Wien, ein Schüler Kupelwieser's. Auf der Allgemeinen Deutschen Ausstellung von 1858 sah man von ihm einen Carton, für welchen er das Thema aus dem II. Buch der Makkabäer genommen, wo zu Anfang des 5. Capitels die Vision von kämpfenden Streitern in den Wolken über Jerusalem erzählt wird. Vogler hat aus diesem sehr unscheinbaren Stoff eine sehr ergreifende Darstellung gemacht, reich an Phantasie in dem Geisterschlachtbild und sehr charakteristisch in Schilderung der Wirkung der Vision auf die Bevölkerung, die voll Angst und Schrecken, voll Zweifel und

Vogler.

3. Zeitr. Nachdenken, oder auch betend nach dem Wunder emporschaut. Wohl möchte man glauben, daß Kaulbach's „Hunnenschlacht" und Cornelius „Reiter" nicht ohne Einfluß auf Vogler geblieben sind, obschon der originalen Kraft in ihm, die sich in der Energie seiner Zeichnung kund gibt, damit kein Abbruch geschehen ist.

Unter den übrigen Historienmalern in Wien dürften noch Binder, Blaas, Meyer, Engerth und Schömann zu nennen sein, die sich an der Ausschmückung der Altlerchenfelder Kirche betheiligt, und von denen namentlich Binder, der früher mehre Jahre in München gelebt, durch seine Fresken in der Vorhalle eine achtungswerthe Stelle eingenommen.

Halten sich diese Künstler von katholischer Färbung mit Entschiedenheit in der Richtung der neuen deutschen Kunst, so fehlt es doch auch nicht an solchen, die wohl den kirchlichen, aber nicht den künstlerischen Glauben mit ihnen gemein haben.

C. Wurzinger. Ich nenne nur Carl Wurzinger aus Wien, der sich mit einem von katholischem Feuereifer eingegebenen Bilde hervorgethan, in welchem Kaiser Ferdinand II. als standhafter Held dargestellt wird, weil er den böhmischen Ständen ihre ihnen feierlich verbriefte Religionsfreiheit zu bestätigen sich weigert. Man sieht deutlich, daß das Bild aus de Biefve's „Compromiß" hervorgegangen, als Malerei eine schwache Nachahmung, als Glaubensbekenntniß ein übelgewähltes Gegenstück!

J. N. Geiger. Auch J. N. Geiger ist hier zu nennen, der u. A. im Ofner Schloß die Deckengemälde: Taufe des h. Stephan, Einzug des Kaisers Franz Joseph in Ofen und Maria Theresia vor den Ständen Ungarns, ausgeführt hat. Durchaus selbstständig neben den Genannten steht in der Wiener Künstlerwelt Carl Rahl. Sohn des berühmten Kupferstechers C. Rahl,

C. Rahl. geb. 1812, trat er frühzeitig mit seinem ausgezeichneten Ta-

lent hervor, so daß ihm schon im Jahr 1832 für seine erste größere Kunstleistung ein siebenjähriger Aufenthalt in Rom zugesichert wurde. 1836 machte ein Bild zu den Nibelungen, „Hagen bei der Leiche Siegfried's" großes Aufsehen; und später seine „Christenverfolgung in den römischen Katakomben." Schon in diesem Bilde, aber noch mehr nach seiner Rückkehr nach Deutschland suchte er eine eigene Stellung einzunehmen. Fern von der modernen Glanz- und Gefallsucht steht seine Kunst doch auch im Widerstreit mit den Principien der neuen deutschen Kunst, oder macht eine falsche Anwendung davon. Nicht die Klarheit und das Maß in der Anordnung, nicht die Reinheit, Feinheit und Größe der Form, nicht die Wahrheit, die Fülle und der Adel der Motive, und nicht der überzeugende und ergreifende Ausdruck ist es, wonach wir ihn mit allen Kräften ringen sehen: wie ehedem die „Nazarener" die Wiedergeburt der Kunst herbeizuführen gedachten, indem sie den Meistern des 14. und 15. Jahrhunderts den Styl der Zeichnung abzulernen sich bemühten, ohne den Geist zu fassen, um dessen willen man ihre Mängel zu übersehen hat, so hat Rahl im Farbensystem der altvenetianischen Schule die Bedeutung der alten Kunst und die Aufgabe für die seinige gesehen und zum Endziel seiner Kunstbestrebung gemacht; so daß man auf einen ersten flüchtigen Blick eine Copie nach Paolo, Palma giovine, selbst nach Tizian zu sehen glaubt, zumal er auch die Veränderung, welche die Farben durch Nachdunkeln, Rauch, Staub und sonstige Unbilden erfahren, als wesentlich in sein System aufgenommen.

3. Zeitr.

Läßt sich diese bevorzugende Werthschätzung eines Mittels künstlerischer Darstellung rechtfertigen, wo die Kräfte zu wirklichen Schöpfungen fehlen, so kann Rahl darauf keinen

3. Zeitr. Anspruch machen; denn er gehört offenkundig zu den geistvollsten, gedankenreichsten Künstlern unserer Zeit. Scharf von Blick, sicher im Erfassen, klar und lebendig in Ideenverbindungen, ausgerüstet zugleich mit der Anlage zu dramatischer Darstellung, mußte er, wenn er nicht die Vorstufen der Kunstbildung — im Eifer am Ziel anzukommen — übersprungen hätte, eine sehr hohe Stelle unter den Kunstgenossen einnehmen, während nun selbst sein Ruhm als „großer Colorist" nicht frei von Anzweiflung ist.

Vergegenwärtigen wir uns eines der Gemälde von ihm, auf welches von ihm und seinen Freunden ein besonderer Odysseus Werth gelegt wird: „Odysseus bei Alkinoos", wie er die Schicksale Troja's vom Sänger Demodokos schildern hört. Dunkelfarbige Gestalten auf lichtem Grunde! ein Bild von ernster, harmonischer Haltung; aber nicht Eine Figur, für die man sich interessieren könnte, nicht Eine Bewegung oder Miene, die an das Gemüth geht.

Und nun dagegen sein Plan für die malerische Ausschmückung des „Waffenmuseums" von Hansen, im Waffenmuseum. neuen Arsenal vor der Belvedere-Linie von Wien! Angewiesen sind vier große halbkreisrunde Wandflächen und vier Pendentifs zwischen ihnen und der Kuppel, die über dem quadratischen Mittelbau sich wölbt. Für das Waffen-Museum ist der belebende Gedanke der Krieg. Der Krieg findet eine vierfache Rechtfertigung, und sie soll in vier Gemälden der Kuppel ausgesprochen werden. Krieg wider das Böse: Kampf des Erzengels Michael mit Satan und seinem Reich; Krieg auf Geheiß Gottes: Josua erstreitet das Land der Verheißung; Krieg zur Abwehr übermüthiger Feinde: David's Sieg über Goliath; Krieg zur Befreiung des Vaterlandes: Gideon's Schlacht wider die Amalekiter. Sind damit die obersten

Fingerzeige gegeben, so soll in den Dreieckfeldern auf die Mittel der Ausführung verwiesen werden: auf Weisheit, Tapferkeit, Gerechtigkeit und Religion.

3. Zeitr.

Unter den vier Hauptbildern zieht sich ein Fries hin, in welchem die ersten, halb in's Dunkel der Sage gehüllten Anfänge der Geschichte Oestreichs bis zur Herrschaft der Avaren vor Augen gestellt werden. Das Bild darüber stellt Carl d. Gr. im siegreichen Kampf wider die wilden Avarenhorden dar, und steht in Bezug zu „Gideon" und zur „Weisheit." Das zweite Wandgemälde schildert die Schlacht an der Leitha, in welcher Friedrich der Streitbare die Mongolen schlägt; in Verbindung mit „David" und der „Tapferkeit." Im dritten Bild erstürmt Herzog Leopold der Tugendhafte die Mauern von Ptolemais; darüber „Religion" und „Josua." Im vierten Bilde sollte der Sieg Rudolf's von Habsburg über Ottokar von Böhmen unter „Michael" und der „Gerechtigkeit" seine Stelle finden. An den Bändern zur Seite der großen Wandbilder sollten acht Paare allegorischer Gestalten als Vertreter der sechzehn Kronländer des Kaiserreichs stehen und Standarten mit den Namen ausgezeichneter östreichischer Kriegshelden tragen.

Welch' ein wohl durchdachtes und schönes Programm, würdig in den edlen Formen eines reinen, monumentalen Styls ausgeführt zu werden!

Rahl beschäftigt sich auch gern mit Bildnißmalen, wobei ihm seiner Kunstrichtung gemäß die malerische Wirkung besser gelingt, als die Auffassung des Charakters und die Ausbildung der individuellen Formen.

Genremalerei.

Bedeutendes wird in Wien in der Genremalerei geleistet. Es fehlt zwar nicht an argen Mißgriffen, vornehmlich in der Wahl des Stoffs, wie denn schwerlich der Anblick

3. Zeitr. sorglos Reisender, die im nächsten Augenblick in einen Räuberhinterhalt fallen (E. Litschauer), oder eines Mönchs, der im Begriff ist, sich und seine Brüder zugleich mit eindringenden Kriegsknechten durch Pulver in die Luft zu sprengen (E. Ender); oder eines schwindsüchtigen Tonkünstlers, der mit dem letzten Rest seiner zerrütteten Lunge noch auf dem Waldhorn bläst (E. Ritter); und andere dergleichen Gegenstände bei aller Kunst der Ausführung auf Wohlgefallen Anspruch machen werden. Dagegen besitzt Wien einen Genremaler ersten Ranges in Ferd. Georg Waldmüller aus Wien, geb. 1792, gest. 1858. Scheinbar ohne Wahl sind seine Bilder aus dem Volksleben gegriffen; ihr Interesse scheint allein an der Wahrheit der Auffassung, an der Lebendigkeit der Darstellung zu haften; und doch ist es überall das geistige Element, die Freude, die Ruhe, die Frömmigkeit ꝛc., was daraus uns so befriedigend anspricht. Zu seinen auch durch Stiche und Lithographien bekannten Bildern gehören „das Ende der Schule (1841), „die Rückkehr des jungen Landmanns von der Arbeit zu seiner Familie" (1832), „des Landmanns Ausgang" (1832), „die fromme Alte" (1833), „die Bauernfamilie vor der Hausthür", „das Kind, das gehen lernt" (1831), „der Rabbiner, der ein Mädchen unterrichtet" (1834). In der „Klostersuppe" hat er die Seligkeit des Essens zum Gegenstand gewählt. Im Vorplatz eines Klosters wird an die Armen Suppe ausgetheilt und von ihnen auf der Stelle verzehrt, mit einer Lust, einem Appetit, einer Genügsamkeit und Dankbarkeit, daß man mancher lucullischen Tafel eine solche gesegnete Mahlzeit wünschen möchte. Wie das über einander hockt und klettert! und wie sie jubeln die Kinder, die etwas haben im Topf! — Die gleiche Gutmüthigkeit

F. G. Waldmüller.

spricht aus einem andern Bilde, der „Bescheerung am Christmorgen", wobei jedes gute Kind in seinem Schuh einen Apfel und vergoldete Nüsse findet. Alle, Groß und Klein und Ganzklein, haben etwas gefunden; nur ein offenbar eigensinniger und ungezogener Junge von etwa 11 Jahren ist leer ausgegangen. Der ist nun in der ganzen vergnügten Schaar der einzige Verdrießliche; aber Waldmüller kann ihn doch nicht ganz in's Unglück stürzen: ein kleines, gar gutes Mädchen bietet ihm die Hälfte ihrer Schätze an. Die Lebensfrische der Darstellung leidet durchaus nicht unter dem Fleiß der Ausführung; der Hauptreiz aber liegt im sprechenden Ausdruck.

3. Zeitr.

Allerdings feiner in der Ausführung, von beinahe holländischer Glätte ist Jos. Danhauser aus Wien, geb. 1805. Seine „Testamentseröffnung" gehört unstreitig zu den besten Wiener Cabinetsbildern, wenn sie auch ein wenig nach Tendenz schmeckt, da sie die Freude der unterdrückten Armuth gegen den Hochmuth der Reichen schildert. Verdruß, Freude und Schadenfreude spielen hier ein sehr ergötzliches Trio, das durch vollendeten und genialen Vortrag doppelt anspricht. — Dieselbe Tendenz tritt noch entschiedener in dem Bilde der „Pfändung" hervor, in welchem einem armen Maler unter seinem angefangenen „Ecce homo!" von einem hartherzigen Hausherrn, ungeachtet der eindringlichen Appellation eines Kapuziners an sein Mitleid, alles Geld und Geldeswerth weggenommen wird. — Durch Lithographie sind von ihm bekannt: „Die Malerateliers" im Belvedere zu Wien, „die Gratulanten" ꝛc. Erwähnt darf werden, daß Danhauser auch mehre historische Bilder gemalt hat, das Hochaltarbild in der Kathedrale von Erlau, den H. Stephanus ebendaselbst, u. a. m.

J. Danhauser.

3. Zeitr. Malitsch.

Durch gutmüthigen Humor und reine Heiterkeit sprechen die Bilder von Ferd. Malitsch an. Ich erinnere nur an den „schweren Entschluß." Auf dem Schooße des Vaters, eines Handwerksmannes, sitzt das noch nicht einjährige Kindchen und wird von zwei ältern Geschwistern und der Großmutter scherzend um ein wenig von dem Biscuit gebeten, das es im Händchen hält. Gegen die Geschwister hat es sich mit ein Paar Krümelchen freigebig gezeigt; aber der Großmutter Forderung scheint ihm zu viel, und es nimmt sich Bedenkzeit. Der wahre Ernst des Kindes bildet mit dem vermeintlichen der ganzen Gesellschaft, dazu auch die Mutter gehört, die eine Schüssel vom Tische trägt, einen überaus komischen Contrast. Zeichnung und Ausführung sind gleich fleißig, der Ausdruck ist in allen Mienen und Bewegungen wahr und sprechend.

F. Gauermann.

Sehr ausgezeichnet ist Friedrich Gauermann aus Miesenbach in Oestreich, geb. 1807, Sohn des Landschaftsmalers und Kupferstechers Jacob G., Kammermalers vom Erzherzog Johann. Gauermann versteht die heitre Wirklichkeit, Gebirge, Bergvolk und Bergvieh in lebendigen Zügen und Farben zu schildern, oder auch an die Feldarbeit eines Bauern, eine Jagdgesellschaft u. dgl. unsere Aufmerksamkeit zu fesseln.

Von ändern Genremalern werden noch Friedrich Friedländer, C. Laufberger, Anton Straßgschwandtner rc. genannt. In der Kunst aber virtuosenhafter Malerei werden alle übertroffen von Pettenkofen, dessen „Transport östreichischer verwundeter Soldaten" durch eine ungarische Pußta, d. h. durch Schlamm und Morast, selbst aus Schlamm, grau in grau gemalt, nein, nicht gemalt, gegossen zu sein scheint, und doch in den feinsten Farbenabstufungen gehalten ist.

3. Zeitr. Landschaft.

In der Landschaft treten uns bei den Wienern grelle Gegensätze entgegen. Beklagenswerth ist, daß ein Künstler wie Jos. Rebell aus Wien, geb. 1786, gest. zu Dresden 1828, der mit dem hellsten Auge für die Schönheit der Natur, vornehmlich der südlichen Meeresufer, eine gleichsam Wunder wirkende Hand verband, die dem Auge wie aus innerer Nothwendigkeit und mit der größten Leichtigkeit folgte, keine Nachfolge in Wien gehabt. Sie haben Alle in andere Bahnen eingelenkt. Neben dem feinfühlenden, von poetischem Schönheitsinne durchdrungenen Carl Marko aus Ungarn, geb. 1805, mit seinen sorgfältig ausgeführten, meist mit mythologischen oder Bibelscenen staffierten Landschaften der Phantasie, werden von E. Grefe u. A. bunte, blitzende Effektstücke mit starken Contrasten gemalt; und wenn uns Wörndle Ansichten aus dem gelobten Lande in großartiger Einfachheit und mit Treue und Strenge gezeichnet vorführt, läßt uns Püttner in ein Traum- und Zauberland sehen, und beredet uns, das sei Otahiti! Hansch und F. Gauermann schildern ohne große Anstrengungen und Ausschweifungen das reizende Alpenland, während Louis Gurlitt aus Norwegen die Berggegenden seiner ursprünglichen Heimath mit classischem Ernste auf die Leinwand überträgt. Mit Ruhm werden ferner genannt Höger, Rawopaczky und Selleny, und vor ihnen Ender und Steinfeld.

Rebell.

Marko u. A.

Bildnißmalerei.

Die Bildnißmalerei ist in Wien sehr sorgfältig gepflegt; ihre Leistungen aber sind nicht sehr erfreulich. Glanzvoll, elegant, brillant sind die Bildnisse von Schrotzberg, rechte Mode-Salon-Bilder; mehr Ernst ist in denen von Ammerling, Daffinger u. A.; aber wirkliches Leben, Seele, Charakter spricht uns nicht wohl aus ihnen an. Der Hauptnachdruck liegt immer auf dem Vortrag, und in Betreff

3. Zeitr. der Auffassung in der Wahl von Stellungen und Bewegungen, denen man eine imponierende Wirkung zutraut.

Noch muß ich eines Künstlers gedenken, der sich ein ziemlich undankbares Fach erwählt, darin aber auf das vortheilhafteste sich auszeichnet: das ist der Stilllebenmaler Jos. Borsos, der namentlich Gold- und Schmucksachen in solcher Vollkommenheit im Bilde nachahmt, daß er — Diebe täuschen könnte.

Bildnerei. Die Bildnerei hat in Wien nicht neue Schößlinge aus alten Wurzeln getrieben. Joseph Klieber aus Innsbruck war ein fleißiger, seiner Zeit viel beschäftigter Künstler; sein Name aber ist verklungen; dasselbe dürfte von dem wackern Preleuthner gelten. Joh. Schaller aus Wien, geb. 1777, gest. 1842, war nicht ohne Talent, wurde 1823 Professor an der Akademie, brachte es aber nicht dahin, der Kunst wesentliche Dienste zu leisten. Man braucht nur seinen „Andreas Hofer" in der Franziskaner-Kirche zu Innsbruck (1831—1833) gesehen zu haben, um zu wissen, daß ihm das Geheimniß verborgen geblieben, dem Marmor Leben einzuhauchen, oder überhaupt nur dem Leben seine Formen und Bewegungen abzulernen. Sein Sohn und Schüler Ludwig Schaller siedelte nach München über und gewann hier einen geehrten Künstlernamen. Von da sollten auch die Kräfte kommen, denen man ein Wiederaufleben der Bildnerei in Wien zu danken hat, Gasser und Fernkorn.

Joseph Klieber.

Preleuthner.

Johann Schaller.

Hans Gasser. Hans Gasser aus Kärnthen, geb. 1828, von Haus aus einer der begabtesten Künstler, fast ohne alle Schulbildung, dafür aber mit einem klarsehenden Auge, einer geschickten Hand, und einem seltnen Feingefühl für die Seele und deren Ausdruck von der Natur beschenkt, zog sogleich mit seinen ersten Arbeiten die Aufmerksamkeit der Genossen auf sich.

Zu seinen frühesten Arbeiten gehören kleine Bildnißstatuetten, 3. Zeitr.
nter denen vornehmlich ein sinnig aufschauendes junges
Mädchen durch Seelenhaftigkeit des Ausdrucks, harmonische
Schönheit der Bewegung und also der Linien, und eine über=
aschend glückliche stylvolle Behandlung der modernen Tracht
u einem Juwel der Kunst geworden. Der Auftrag für das
Theater in Pesth die Statuen der Musen zu modellieren,
ührte ihn nach Wien. Geistreich, eigenthümlich und mit
einem Schönheitsinn löste er seine Aufgabe. Ganz gleiches
Lob erwarb er sich mit den Statuetten, welche, in Erz gegos=
en, den Bücherschrank der Königin von England zu zieren
estimmt waren. Es sind zwei Gruppen, an der einen Seite
„Kunst und Industrie", an der andern „Wissenschaft
nd Handel." Die Kunst hat Lyra, Pinsel und Hammer
n der Rechten, in der Linken eine Victoria, zu ihren Füßen
Winkelmaaß und Zeichnungen. Die Industrie stützt sich auf
ie und hat die Spindel und Leinwand unter ihrer Linken,
in Maschinenrad, und das geflügelte Rad, das Sinnbild der
Eisenbahnen, an dem kurzen Ueberkleid. Vor der Gruppe
teht der Bienenkorb. Die Wissenschaft trägt als Merkmale
ie Fackel, die Eule und die Weltkugel; der Handel, eine
männliche Figur in Schiffertracht, lehnt sich an sie. Die
Frische und Eigenthümlichkeit in Auffassung und Darstellung,
wodurch diese Arbeiten sich auszeichnen, gewannen ihm den
Auftrag, die Statue Wieland's für Weimar zu modellie=
en; wobei er indeß durch die Vorstellung von einem Hof=
ector in der eleganten Manier eines französischen Abbé sich
uf einen Irrweg hat leiten lassen. Inzwischen folgten sich
un die Aufträge in solcher Zahl, daß er bald eine große
Werkstatt errichten mußte. Von ihm wurde das Denkmal
es Generalfeldzeugmeisters v. Welden für Grätz

3. Zeitr. ausgeführt, und ein großer Theil der statuarischen Arbeiten für das Arsenal vor der Belvedere-Linie wurde ihm übertragen. Künstlerisch gefördert haben sie ihn aber nicht.

H. Fern-korn. H. Fernkorn aus Erfurt, geb. 1814, stand als Artillerist in der preußischen Armee, ging aber dann zur Kunst über, und zwar arbeitete er zuerst in der Erzgießerei zu München unter Stiglmaier und erwarb sich hier alle für diesen Beruf nöthigen Kenntnisse und Fertigkeiten; von 1836 aber bis 1840 war er in Schwanthaler's Werkstatt als Bildhauer thätig. In letzterem Jahre siedelte er nach Wien über und richtete sich in doppelter Eigenschaft als Bildhauer und als Erzgießer ein. Für den o. e. Bücherschrank der Königin von England fertigte er zehn Figürchen; dann aber für den Grafen Montenuovo an der Freiung in Wien eine kolossale Reiterstatue des h. Georg. Ist ein Unterschied zwischen einem h. Georg und dem Ritter aus Schiller's Ballade vom „Kampf mit dem Drachen" — und den sollte man wohl nicht in Abrede stellen! — so hat Fernkorn letztern statt des Heiligen dargestellt. So wie die Kunst die Heiligen der Kirche in das Gewand der Dichtung kleidet, oder sie mit Eigenschaften persönlicher Kraftäußerung, etwa ritterlicher Tapferkeit, ausrüstet, treten sie aus ihrer eigentlichen Sphäre, in welcher sie vom heil. Geist erfüllte Werkzeuge sind. Will man aber diesen Unterschied nicht gelten lassen, so ist Fernkorn's Georg ein sehr verdienstvolles und lobenswerthes Werk, voll Bewegung und Leben, und einer Wahrheit, daß man des Rosses Schnauben zu hören, des Drachen Funkensprühen zu fühlen glaubt. — Im Jahr 1853 ward ihm das Denkmal des Erzherzogs Carl übertragen, und im J. 1860 konnte es aufgestellt werden. Der Erzherzog sitzt in Uniform auf einem hoch sich bäumenden Rosse und hält in der Hand eine

Fahne mit dem deutschen Reichsadler. Am Postament sollten vier symbolische Gruppen: Der Aufruf, Die Vaterlandsliebe, Die Menschenliebe und Nach der Schlacht, zu stehen kommen; doch hat man diesen Plan fallen lassen und sich auf ein einfaches Postament nach der Zeichnung von van der Nüll beschränkt.

3. Zeitr.

Als Bildhauer, mehr aber noch als Stempelschneider und Münzgraveur, hat sich Joh. Dan. Böhm aus Wallendorf in Ungarn, geb. 1794, berühmt gemacht. Für Erzherzog Johann hat er eine Anzahl Standbilder östreichischer Fürsten in die Capelle des Brandhofes bei Mariazell gefertigt. In großer Zahl arbeitete er Denkmünzen und Medaillen mit Bildnissen und bewährte darin einen feinen Geschmack, reines Stylgefühl, Formenkenntniß und große Geschicklichkeit; überhaupt aber sein Leben lang Einsicht, Achtung vor ächter Kunst und Charakter. In demselben Fach ist C. Radnitzky mit Auszeichnung thätig und an der Akademie angestellt.

J. Dan. Böhm.

C. Radnitzky.

Was die Baukunst betrifft, so muß vor allem der Thätigkeit rühmliche Erwähnung geschehen, die Ludwig Förster auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft seit einer langen Reihe von Jahren mit Einsicht, Umsicht und Beharrlichkeit ausgeübt. Durch seine „Bauzeitung" hat er einen Vereinigungspunkt für die gesammte Baukunst und Baukunde der Gegenwart geschaffen, so daß kein irgend bedeutendes Werk monumentaler oder auch bürgerlicher Baukunst hier unbesprochen bleibt, ja daß die mehrsten in ausführlichen Zeichnungen zu allgemeiner Kenntniß gebracht werden. Zugleich ist Förster ausübender Künstler und hat großen Theil an den Plänen zur Stadterweiterung Wiens, wie am Bau des Arsenals. Die Synagoge in der Leopoldstadt hat er in einem Styl ausgeführt, der mit seinen byzantinischen

Baukunst. Ludwig Förster.

Bauzeitung.

3 Zeitr. und maurischen Elementen einen recht orientalischen Eindruck macht. Ein gleiches Gebäude hat er in Pesth aufgeführt, und indem er dabei das Material zu voller Geltung gebracht, einen wichtigen Schritt in der Entwickelung der der Baukunst eignen Kräfte gethan.

Obwohl die Baukunst, insoweit sie mehr als Handwerk ist, sich bis vor nicht gar langer Zeit in Wien nur einer sehr spärlichen Unterstützung zu erfreuen hatte und in Betreff der Staatsbauten nur büreaumäßig betrieben wurde*), haben sich doch nach und nach eine beträchtliche Anzahl Architekten dort zusammengefunden, deren Namen bei Concurs-Ausschreibungen, wie bei Bauunternehmungen hervortreten, und von denen wir außer Förster noch Rösner, Siccardsburg, v. d. Nüll, Hansen, Ferstel, Romano, Kranner, Ernst und Schönthaler am öftersten genannt finden.

Carl Rösner. Carl Rösner aus Wien, geb. 1804, neigt mit Vorliebe zu den Bauformen des frühen Mittelalters, die er mit der Gefühlsweise der Gegenwart zu versöhnen sucht. Von ihm ist die St. Johanneskirche auf der Jägerzeil in romanisierendem Styl, deßgleichen die Capelle des Arsenals vor der Belvedere-Linie in strengerer romanischer Bauweise aufgeführt. In der Handhabung des romanischen Ornaments ist er von gründlicher Kenntniß, lebendiger Phantasie und einem geläuterten Geschmack unterstützt.

Ed. v. d. Nüll. Ed. van der Nüll gehört sicher zu den ausgezeichnetsten Architekten unserer Zeit. Er verbindet einen sehr ausgebildeten Sinn für das Charakteristische mit Geschmack, und weiß der scheinbar abgeschlossenen Gothik neue Triebe zu entlocken. Seine Bauten im Arsenal sichern ihm den Ruhm

*) D. Kunstblatt. 1854. S. 7.

eines geistvollen, ernst durchgebildeten Künstlers, und wo er mit Ornamenten hervortritt, wie an Bücherdeckeln ꝛc., scheint er nicht übertroffen werden zu können. Ganz Hand in Hand mit ihm geht Siccard v. Siccardsburg, von dem auch Haupttheile des Arsenals ausgeführt sind, und Hansen, der geniale Erbauer des Waffenmuseums.

3. Zeitr.

Siccard v. Siccardsburg.

Hansen.

Ferstel hat sich so ganz in die Gothik eingelebt, daß ihm der Bau der Votivkirche übertragen wurde; und Kranner folgt für die Breitenfelder Kirche demselben System; Ernst gleichfalls, so daß die Herstellung des Stephansdomes, namentlich der Giebel des Langhauses in seine Hände gelegt wurde. Als Ornamentist in demselben Style zeichnet sich Schönthaler aus.

Ferstel.

Kranner.

Ernst.

Schönthaler.

Von der Kupferstecherkunst in Wien läßt sich nicht viel sagen. Sie hält sich an die Maler und folgt deren verschiedenen Wegen; Höger der feineren Genremalerei, Mayer den effectvollen, nicht eben formenfeinen Gemälden Rahl's.

Kupferstecherkst.

Prag

hat sich mit seinen größern Kunstinteressen mehr an München und Dresden, als an Wien gehalten; hat aber auch aus eignen Mitteln manches geleistet, was die Geschichte gern verzeichnet. Dem Gründer seiner Universität und seines Glanzes überhaupt, dem deutschen König Carl IV., hat Prag ein herrliches und reiches Denkmal errichtet, zu welchem der Bildhauer Hähnel in Dresden die Modelle gemacht: die Statuen des Königs, seiner vier getreuen Räthe, und der vier Facultäten, mit einem Postament in gothischer Architektur von W. Stier in Berlin; dem Kaiser Franz I. wurde auf dem Franzensquai ein großes Denkmal in Brunnenform, auch im gothischen Styl mit vielen Statuen errichtet; die Reiter-

3. Zeitr. statue des Kaisers nach dem Modell von J. Max in München in Erz gegossen, die übrigen Figuren von Max in Sandstein ausgeführt. Im Belvedere wurde der Anfang gemacht zu einer Folge von Bildern aus der böhmischen Geschichte, und ein begüterter Privatmann, Veith, baute sogar in Liboch, in der Nähe von Prag, nach dem Entwurf von W. Gail in München, einen böhmischen Heldensaal, eine „böhmische Walhalla", und ließ eine große Zahl von überlebensgroßen Statuen dafür von Schwanthaler in München modellieren und von Miller daselbst in Erz gießen. Die neuerbaute Capelle des Blindeninstituts wurde mit Fresken nach Zeichnungen Führich's von Fortner, Chota und Kandler ausgemalt. Graf Nostiz ließ dem berühmten Przmisl, der vom Pflug zum Thron berufen wurde, ein Denkmal bei dem Dorfe Stadiz errichten, und übertrug die Reliefs dazu dem Bildhauer Jos. Max.

Tkadlik. Die Akademie war nach Bergler's Tode 1829 unter die Leitung seines Schülers Franz Tkadlik aus Prag, geb. 1787, gekommen, der mit seinen Kunstleistungen noch auf dem Boden der altakademischen Vorschriften stand, aber denselben doch eine Beziehung zu eigenthümlichem Denken und Empfinden abzugewinnen wußte. Namentlich werden „der Tod der heil. Ludmilla"*) und „die Andacht des heil. Wenzel" sehr gerühmt. Vornehmlich durch ihn und seinen Lieblingsschüler Führich wurde das kunsthändlerische Unternehmen: „Christliches Kunststreben in der östreichischen Monarchie" bei P. Bohmann's Erben in Prag 1839, gefördert. Hier (4. Liefg.) finden wir auch

*) Lithogr. von Stoll.

ein letztes Werk, eine Pietà, mit der Unterschrift Angeli pacis amore flebunt, lith. von Fr. Leybold.

3. Zeitr.

Chr. Ruben.

Nach Tkadlik's Tode 1840 wurde Chr. Ruben aus Trier, ein Schüler von Cornelius, von München nach Prag an die Akademie berufen. Ruben's Thätigkeit äußerte sich mehr in Anregung und Leitung künstlerischer Kräfte und kunstfreundlicher Bestrebungen, als in eignen Arbeiten. Es gelang ihm, die Regierung zu dem Unternehmen zu bestimmen, einen Saal im Lustschloß Belvedere mit Darstellungen aus der böhmischen Geschichte ausmalen zu lassen. Die von ihm entworfenen und unter seiner Leitung von Swoboda, Trenkwald und Chota ausgeführten Gegenstände sind: Die Taufe des Herzogs Boriwoi durch Bischof Meduth, wobei Herzog Swatobluck Pathenstelle vertritt; ferner die Ermordung des h. Wenzel an der Kirchthür, und wie Herzog Bratislav die Reliquien des h. Adalbert von Gnesen nach Prag bringt. — Die Arbeit wurde unter- oder abgebrochen, weil man sich höchsten Orts mit dem Künstler über die Wahl der Gegenstände nicht vereinigen konnte.

Ruben hat an den obengenannten Schülern ausgezeichnete Künstler herangebildet, an denen noch der Umstand bemerklich hervortritt, daß sie das „christliche Kunststreben in der östreichischen Monarchie" in anderer Weise vertreten, als Führich und Genossen. Von Matth. Trenkwald ist mir ein Carton bekannt, in welchem er den Ablaßkram des Dominicaners Tetzel darstellt, eine Composition voll Feuer, Wahrheit und Schönheit; wohlgeordnet und doch ganz natürlich, charakteristisch in der Darstellung, aber ohne Uebertreibung und ohne schreiende Contraste. Sehr richtig hat Trenkwald herausgefühlt, daß es sich bei seiner Aufgabe viel weniger um den Dominicaner handle, als um den Eindruck,

Matth. Trenkwald.

 den seine Reden und Verheißungen auf das Volk hervorbringen; weßhalb denn auch dieses im Vordergrund steht. Die Scene spielt im Freien, nahe einem Dorfe, unter einer alten Eiche, an welcher Tetzel seine Kanzel aufgeschlagen; ringsum Hügelland mit verschiedenen Straßen und Wegen. Neben dem, offenbar von keinerlei Entbehrung heimgesuchten Mönch, der mit Feuereifer das Volk zur Buße und zur Erwerbung des Ablasses mahnt, steht ein schönes, junges Weib mit einem Säugling im Arm, für welchen es Ablaß gewonnen zu haben scheint. Vor und unterhalb der Kanzel steht ein Tisch, an welchem der Sündenprotokollist und Einnehmer, nebst dem Controlleur, ausgesucht praktische Klostergeistliche, Platz genommen. Zu ihnen drängt sich von allen Seiten das Volk mit seinen Anmeldungen und Zahlungen, alte Weiber, ehrerbietige Bauern, kecke Soldaten, freche Dirnen; auch wohl ein Weib, das den Mann von der Thorheit abhalten will, das schwerersparte Geld zum Pfaffen zu tragen. Auf der andern Seite werden die Ablaßzettel vertheilt; da gehen Gauner von dannen und berechnen die Vortheile, die ihnen der Ablaß bei ihrem Gewerbe bringt; da hält ein schwärmerischer Jüngling das Papier, das ihm den gestörten Seelenfrieden wiedergegeben, dankend mit krampfhaft gefalteten Händen empor; da geht ein Mädchen fort mit ihrem Geliebten und ihr großes, kummervolles Auge fragt ihn mit angstvollen Blicken: „Ist uns nun unsere Schuld vergeben?" Reihen sich an dieser Seite gleichgültige Beschauer an, so stehen dafür an der entgegengesetzten solche, die mit innerer Entrüstung, aber stumm dem täuschenden Spiele zusehen. Auf allen Wegen kommen und gehen die Heilsbedürftigen. So reich an lebendigen Motiven ist diese Zeichnung, dabei so naturgemäß und richtig in den Formen, so einfach und ernst im Styl, so treffend im Ausdruck und so tüchtig

im Handwerk, daß sie zu den besten neuern Darstellungen aus der Geschichte gerechnet werden muß. 3. Zeitr.

Carl Swoboda hat u. A. die Scene gemalt, wo dem Kurfürsten Johann Friedrich dem Großmüthigen nach der unglücklichen Schlacht von Mühldorf das Todesurtheil verkündet wird. Es ist viel Wahrheit in der Zeichnung und die Charaktere sind sprechend und gut, wenn auch der Künstler seinem Helden vielleicht zuviel Seelengröße zumuthet, indem er ihn kaum aufsehen läßt von seinem Schachspiel, um so gleichgültig, als bei der Nachricht über veränderte Witterung, den kaiserlichen Richterspruch anzuhören, der sein Haupt verlangt. Swoboda zeigt übrigens in der Klarheit der Anordnung Talent für die Composition und in der Haltung des Ganzen großes Geschick in abrundender Ausführung; nur in Vertheilung der Farbenmassen ist er bei diesem Bilde nicht glücklich gewesen. C. Swoboda.

Beide, Swoboda und Trenkwald, sind mit Ruben nach Wien gegangen, als dieser an die dortige Akademie berufen worden.

Ein dritter Künstler dieser Richtung in Prag ist Jaroslaw Czermak, der sich zuerst mit einem Bild aus der böhmischen Bekehrungs-Geschichte bekannt gemacht. Wir sind in der Vorhalle einer Kirche; links sitzen in schmerzvollem Sinnen böhmische Männer und Frauen, rechts gehen durch die offene Thüre zwei Mönche hinaus, die ernste, warnende Blicke auf sie werfen; zwischen Beiden sieht man halbnackte Kinder, die sich über die von den Mönchen erhaltenen Heiligenbilder und Paternoster freuen. Am Boden liegen zerrissene Gebetbücher mit dem Kelch auf dem Deckel; und im Hintergrunde sieht man einen Soldaten, der mit andern Kirchengeräthschaften einen Kelch einpackt zum Fortnehmen. Es Jaroslaw Czermak.

3. Zeitr. sind Anhänger der Lehre von Huß, denen man den Kelch nimmt, und die gewaltsam zum Katholicismus bekehrt werden; ein ernstes, leidenschaftloses, ergreifendes Bild, voll Wahrheit in der Darstellung und in den Charakteren und meisterhaft in Farbe und Ausführung, nur in der Zeichnung etwas zu nahe am Genre.

Die Bildnerei ist in Prag durch 2 tüchtige Künstler vertreten, die beide aus der Schule von München hervorgegangen: Joseph Max aus Bürgstein in Deutschböhmen, geb. 1807, gest. 1855, und sein Bruder Emanuel, geb. 1811. Ihre Kunst ist von großem, monumentalen Gepräge, obschon sie sich bereitwillig zeigen, sich mit der allgemeinen Hinneigung zum Naturalismus zu vertragen. Freiheit der Conception, überdachte, wirksame Anordnung, ein schöner und breiter Styl der Formengebung zeichnet ihre Werke aus, die zugleich ein Ausdruck lebendiger Vaterlandsliebe sind. Von vorzüglicher Schönheit, und großartig im Eindruck ist die kolossale Marmor-Gruppe der beiden böhmischen Apostel, Cyrill und Methodius in der Theinkirche zu Prag von Joseph Max. Sehr eigenthümlich ist der Brunnen, der als Denkmal des Kaisers Franz I. am Moldau-Quai nach der Zeichnung des Architekten Kranner errichtet worden, und für welchen die Brüder Max die Statuen gefertigt haben. Die in Erz gegossene Reiterstatue des Kaisers von J. Max nimmt, eingeschlossen in ein Tabernakel wie in einen Käficht, die Spitze ein. Sechzehn Figuren gruppieren sich um den nach allen Seiten Wasser spendenden Körper des Brunnens; und diese 16 Figuren vertreten die 16 Kreise Böhmens, aber nicht in Weise gewöhnlicher Allegorien, sondern als Bilder wirklicher Menschen: für den Kreis, in welchem vornehmlich Bergbau getrieben wird, steht ein Bergmann da; für den Ackerbau-

Joseph und Emanuel Max.

district ein Mädchen mit der Sichel und Garbe; für die Un- terelbe tritt ein Schiffer ein; das Land der Viehzucht ist durch eine Bäuerin mit einem Schaf vertreten; und so sehen wir je nach den vorherrschenden Natur- oder Kunstprodukten der Kreise Fischer und Jäger, Weber und Eisenarbeiter, Glas- hüttenleute, Gärtnerinnen u. s. w. in lebensfrischen Bildern zu einem sprechenden Ganzen vereinigt. — Zum Andenken an die Beendigung des ungarischen Aufstandes ließ die Stadt Temeswar ein Denkmal errichten, dessen Ausführung J. Max übernommen und auf welchem er Gehorsam, Wachsamkeit, Tapferkeit und Aufopferung, mit der Treue in ihrer Mitte zu einer Gruppe allegorischer Gestalten vereinte, die seinem an der Antike gebildeten, aber selbstständigen Formen- und Schönheitssinn ein lobendes Zeugniß ausstellen. Das Haupt- werk der Brüder Max ist das „Radetzky-Monument", welches auf Anregung des „Vereines patriotischer Kunst- freunde Böhmens" dem greisen Feldherrn in Prag errichtet worden ist. Der dem Ganzen zu Grunde liegende Gedanke rührt von Ruben her, nach dessen gezeichnetem Entwurf die Brüder Max das Modell hergestellt haben. Anknüpfend an die Sitte der alten Germanen, den Sieger im Waffen- Streit auf den Schild zu heben, ist hier die (9 F. hohe) Sta- tue Radetzky's auf einen von Kriegern getragenen Schild ge- stellt. Der Feldherr, in kriegerischer Haltung, mit etwas (vom Alter) gebücktem Kopf, aber grad ausschauend übersieht das Siegesfeld; in der Rechten hält er den gesenkten Degen, in der Linken des Reiches Banner mit dem Doppeladler; der zurückgeworfene Oberrock läßt die Uniform sehen. Der Sol- datenkreis der ihn trägt, vertritt die verschiedenen Volks- stämme und Waffengattungen, die dem General seine Schlach- ten schlagen, und seine Siege erkämpfen halfen: ein Tyroler,

 ein Croate, beide in ihrer Nationaltracht, ein Artillerist, ein ungarischer Husar, ein Italiener in Matrosenkleidung, ein Jäger, ein Uhlane und ein Grenadier. Die schwierige Aufgabe für den Bildhauer, die acht Figuren alle wirklich beim Tragen zu betheiligen, auch die mannichfachen Trachten in Harmonie und stylvolle Haltung zu bringen, hat J. Max (der leider die Vollendung des Werkes nicht erlebt!) glücklich gelöst; Radetzky's Statue ist ganz das Werk seines Bruders Emanuel.

Die Baukunst hat sich in Prag auf keine besondere Höhe in der Neuzeit zu schwingen vermocht. Ein Architekt Hausknecht aus Prag hatte in Turnau in Böhmen eine der Maria geweihte Kirche im Auftrag des Ritters Alois Lexa von Aehrenthal 1824 zu bauen angefangen. Der Bau war aber ins Stocken gerathen und erst 1848 durch den Ritter Friedrich Lexa wieder aufgenommen und dem Architekten Grueber aus Regensburg, Professor an der Prager Akademie, übertragen worden. Es ist eine dreischiffige, gothische Kirche aus Sandsteinquadern, mit einem Thurm an der Ostseite, und ist bis auf alle Einzelheiten, Geräthschaften, Altäre, Kanzel 2c. im Styl übereinstimmend durchgeführt. Die Altäre sind von Kranner; die statuarischen Arbeiten von J. Max, die Altargemälde von Ruben und seinen Schülern.

Hausknecht.

Grueber.

Elfter Abschnitt.

Hannover

ist der Schauplatz einer ziemlich regen Kunstthätigkeit geworden, obschon eigentlich nur auf dem Feld der Architektur. In

er Malerei ist wenig geschehen. G. F. Reichmann aus ünden, geb. 1798, hatte sich in München unter Langer zum istorienmaler gebildet, beschränkte sich aber nach seiner Rück- hr nach Hannover auf das Bildniß, worin er Ausgezeich- etes geleistet haben soll. — Carl Oesterley aus Göttin- en ist aus der Schule Matthäi's in Dresden hervorgegangen. r entwickelte eine große Thätigkeit im historischen Fach, ohne zwischen einer bestimmten Richtung sich anzuschließen, oder ch Grenzen in der Wahl des Stoffes zu ziehen. Christus, er den Jüngern ein Kind als Vorbild stellt; Kaiser Barba- ossa's Demüthigung vor Heinrich dem Löwen; die Tochter ephta's; Götz von Berlichingen und Elisabeth u. s. w. finden ir unter seinen Werken aufgezählt. 1838 malte er das über 0 F. hohe Frescobild von der Himmelfahrt Christi in der Schloßkirche zu Hannover. Aus demselben Jahre datiert seine Lenore" nach Bürger. In diesem Bilde hat Oesterley sicher reicht, was er gewollt. Die angstvolle Hast des Mädchens, as von der Mutter vergebens zur Ruhe gemahnt und zurück- ehalten wird, ist sprechend ausgedrückt und als Gemälde ortrefflich ausgeführt. Aber die Wahl des Momentes ist icht glücklich. Wer mag den Anblick einer ohne Hoffnung emarterten Seele zur Kunstbetrachtung wählen! Der Dichter nn den Augenblick schildern: er hat die Folge in seiner Ge- alt; aber der bleibende Schmerz muß Beruhigung und Ver- hnung in sich haben. Großes Unrecht würde es sein, das erdienst zu verschweigen, das sich Oesterley durch die ge- auen Zeichnungen zu Ottfried Müller's Geschichte der antiken unst erworben hat.

3. Zeitr. G. F. Reichmann.

Carl Oesterley.

Außerdem besitzt Hannover in der Gräfin J. v. Egloff- ein und Frl. A. v. Schulte zwei ausgezeichnete Künstlerinnen, eren Gemälde sich allgemeiner Anerkennung zu rühmen haben.

Julie v. Egloffstein. Auguste von Schulte.

3. Zeitr. Ernst Bandel.

Als Bildhauer ist Ernst Bandel aus Ansbach, geb. 1800, thätig. Ein Zögling der Münchner Akademie unter Langer hat er zu den Männern der neuen Kunst nie in einem Verhältniß gestanden. Nach einem Aufenthalt in Nürnberg, später in München, siedelte er nach Hannover über und hat dort im Schloß und in der Schloßkirche verschiedene Arbeiten ausgeführt. Er zeichnete sich stets durch Energie und technische Geschicklichkeit aus, wie er denn eine Bildnißbüste nach der Natur frei (ohne Modell) in Marmor auszuhauen verstand. Was seinem Namen am meisten Verbreitung gebracht hat, ist ein patriotisches Unternehmen, das freilich ein bloßes Project geblieben: dem Helden Arminius durch Errichtung seines in Kupfer getriebenen Kolossalbildes auf dem Berge Teut bei Detmold ein Ehrendenkmal zu setzen. Den Koloß hat Bandel modelliert, auch den Unterbau, auf den er zu stehen kommen sollte, aufgeführt, aber von der Statue selbst sind nur einige Theile ausgeführt worden.

Arminius.

Je weniger in Hannover gemalt und gemeißelt worden, desto rühriger waren die Bauleute. Es macht aber einen sehr überraschenden Eindruck, Hannover — in solcher Nähe von Berlin und von Schinkel! — in seinen Bauwerken als eine Filiale von München, und zwar von dem München Gärtner's erkennen zu müssen. Doch hat die neuere Bauperiode nicht in dieser Weise begonnen.

Laves.

Laves, der „Nestor der hannoverschen Architekten", erbaute das Schloßportal im reichsten korinthischen Styl, und folgte beim innern Ausbau des Schlosses demselben System; von ihm ist das „Waterloo-Denkmal", eine römische Säule mit der Siegesgöttin; das in Herrenhausen erbaute Mausoleum für König und Königin im dorischen Styl; das Wangenheimsche Palais; und endlich sein Hauptwerk das neue

heater im römischen Style. Die nun folgenden Bauunter- 3. Zeitr.
hmungen, größtentheils in einer andern künstlerischen Rich-
ng gedacht, haben der Stadt freie Plätze mit großen Ge-
iuden und blühenden Anlagen, und im Allgemeinen ein
:ues Gesicht gegeben. Es sind aber keine eigentlichen Mo-
ımentalbauten, die diese Wirkung hervorgebracht: es ist die
ürgerliche Baukunst, die hier ihre Triumphe feiert.
n dem Bestreben, den bloßen trügerischen Schein aus der
rchitektur zu verbannen, und das Material zur Geltung zu
ringen, ging (der verstorbene) Andreä mit seinem Ziegel- Andreä.
ohbau voran, der erst durch die Verbindung mit Sandstein
ir die architektonischen Hauptglieder, Sockel, Thürstöcke,
ensterbrüstungen, Gesimse ꝛc. zu wirklich künstlerischer Wir-
ung gebracht worden. Dabei aber unterließ Andreä nicht,
ıit rothen und gelben Backsteinen abzuwechseln und Orna-
ıente in Backstein zu formen und bei seinen Bauten zu ver-
enden. Von ihm sind der Packhof, die Predigerwoh-
ung hinter der Marktkirche, die Marktwache, eine Rund-
ogenhalle mit Zinnen, das neue Rathhaus. In seinem
Sinne ist nach ihm Droste thätig gewesen. Von ihm ist Droste.
as am Georgsplatze erbaute Schulgebäude, in welchem
ie beiden städtischen Hauptschulen mit einer gemeinsamen
Aula und mehre vereinigte Bibliotheken Platz gefunden. Hier
teht der Gärtnersche Rundbogenstyl in voller Blüthe, mit
ewölbten Pfeilerarkaden im Erdgeschoß, mit gekuppelten
Rundbogenfenstern, und einem Maßwerk von Fischblasen,
Vierpaß und Mittelpfeiler, dazu mit dem Mangel an aus-
druckvoller Profilierung. — Gleichfalls der Verbindung von
Back- und Sandstein, und dem Rundbogenstyle ergeben ist
Hase; aber auch zugleich bemüht, den farbigen Backsteinbau Hase.
systematisch auszuführen. Seine Entwürfe trugen bei der

3. Zeitr. Concurrenz für den Museumsbau den Preis davon. Die Façade gliedert sich in zwei Flügel und einen mittlern mit einer Freitreppe versehenen Giebelbau. Die vor diesem zurücktretenden Theile des Gebäudes bilden im Erdgeschosse jederseits eine offene Halle mit je vier, auf Säulen ruhenden Rundbogen. Darüber und über dem dreitheiligen Bogeneingange des Mittelbaues erhebt sich das mit hohen Rundbogenfenstern versehene erste Stockwerk, und mit kleinern Fenstern derselben Form das Obergeschoß, beide durch rundbogige Mauerblenden verbunden, von denen immer je ein Fenster des untern und des obern Stocks umschlossen ist. Diese Mauerblenden wiederholen sich auch an den Flügeln, aber ohne Fenster. Nur im Mittelbau erleidet diese Anordnung eine Modification, indem hier, außer den einzelnen Rundbogenblenden, ein weiter Bogen das ganze dreigliedrige Fenstersystem beider Stockwerke überspannt, im obern Geschoß aber, statt der einfachen, gekuppelte Fenster angewendet sind, von denen das mittlere Paar in den Giebel hineinreicht, dem demnach — nach dem Vorbild von Hübsch — die Basis fehlt. Sandstein und Backstein von röthlicher, gelblicher, grauer und schwarzer Farbe bilden das Material, mittelst dessen Gegensätze, Harmonie und Betonung der Construction hervorgebracht sind. Ein kunstreiches Gesims mit einer rundbogigen durchbrochenen Attike schließt das Gebäude nach oben ab.

Hunäus. Wo möglich noch entschiedener schließt sich Hunäus an die Schule von Gärtner in München an; namentlich im Regierungsgebäude und seinem Rundbogensystem ohne Profilierungen; dann vornehmlich in seinem Militairkrankenhause, dem das Verdienst nicht abzusprechen ist, die Gegensätze von Fenstern und Mauerfläche derart in ein bestimmtes Verhältniß gebracht zu haben, daß im Mittelbau

und an den Flügelfaçaden die Mauerflächen, am Hauptkörper aber zu beiden Seiten des Mittelbaues die Fensteröffnungen das Uebergewicht haben; auch ist es ihm gelungen, eine Abwechslung in die Fenster zu bringen, die er einfach im Erdgeschoß, überbogt im ersten Stockwerk, gekuppelt im zweiten, und zur Galerie an einander gereiht im dritten Stockwerk angeordnet hat.

3. Zeitr.

In derselben Richtung sehen wir auch Tramm thätig, der vornehmlich die Schönheit des Wohnhauses sich zur Aufgabe gemacht zu haben scheint. Ebeling hat für den Bau der polytechnischen Schule den florentinischen Palaststyl, für das kahlenbergische Provinzial-Ständehaus ein englisches Muster gewählt. Abweichend von den bisher genannten Künstlern legt Molthan bei seinen architektonischen Leistungen den Nachdruck auf das Ornament und formt dieses in der phantastischen Weise der Renaissance und des ungeheuerlichen Roccoco.

Tramm. Ebeling. Molthan.

Zwölfter Abschnitt.

Schwerin. Hamburg. Gotha.

Obwohl im Bisherigen die Hauptkunststätten in Deutschland bezeichnet sein dürften, so ist damit doch nicht gesagt, daß außerhalb derselben nichts Nennenswerthes geschähe. Im Gegentheil finden wir fast überall im Vaterland die künstlerische Thätigkeit angeregt, fast überall finden sich Künstler, die mit Lust und Liebe und mit Erfolg arbeiten; nur erscheint ihr Bemühen mehr vereinzelt und macht sich darum weniger

3. Zeitr. bemerklich. Ich will in Folgendem eine Zusammenstellung einiger dieser zerstreuten Glieder versuchen. In

Schwerin

hat die Baukunst eine besondere Pflege gefunden. Um nur von den Bauten in der Stadt selbst zu sprechen, so sind hier unter der vorigen und jetzigen Regierung das Theatergebäude, das Rathhaus und das Arsenal entstanden, deßgleichen das Regierungsgebäude, alles Bauten von großem Umfang, von denen die ersten sämmtlich von Demmler ausgeführt worden, einem rührigen und vielseitigen Künstler, der leider! durch die politischen Stürme von 1848 und 49 aus seiner künstlerischen Wirksamkeit gerissen worden. Das Arsenal ist ein durch sein castellartiges Aussehen sehr imponierendes und schönes Werk. Seine bedeutendste Aufgabe war die Herstellung des großherzoglichen Schlosses zwischen Stadt und Park auf einer Insel. Da es aus dem 17. Jahrhundert stammt, so galt es die Anwendung der Renaissance, und Demmler hat in der Lösung seiner Aufgabe so viel Kenntniß, Geschmack und Phantasie, dabei eine so weitreichende Vervollkommnung der technischen Hülfsarbeiten, der gebrannten Steine und Platten, Friese und Capitäle, der Holz- und Schlosserarbeiten gezeigt, daß ihm — meines Wissens — keiner seiner Kunstgenossen an die Seite gestellt werden kann. Nachdem ihm der Bau entzogen worden, haben ihn Stüler und Strack aus Berlin nach veränderten Plänen zu Ende geführt.

Demmler.

Im Regierungsgebäude sind Frescomalereien ausgeführt durch Carl Schumacher aus Schwerin. Er ist ein Zögling der Dresdner Akademie, und folgte dort schon romantischen Neigungen; wie er denn bereits 1824 mit einem „Ab-

C. Schumacher.

schied Sigfried's von Chriemhilden" öffentlich auftrat. Im 3. Zeitr. Regierungsgebäude malte er: „Kunst und Wissenschaft unter der Herrschaft des Friedens"; „die Entstehung des Mecklenburgischen Wappens"; die „Taufe von Primislav II."; die „Rückkehr von Herzog Heinrich dem Pilger"; seine „Belehnung durch Kaiser Carl IV.", dann wie Herzog Friedrich von Mecklenburg sein Schloß von Wallenstein wieder in Empfang nimmt; und endlich Herzog Franz Friedrich's Einzug nach Abzug der Franzosen. Es sind ehrenwerthe Leistungen, ohne besonders hervortretende Eigenthümlichkeit. Dasselbe gilt von den Arbeiten eines ältern mecklenburgischen Malers F. G. C. Lenthe (geb. 1790), von welchem u. a. das Altarbild Lenthe. mit der Kreuzigung im Dom ist. — In

Hamburg

ist gleichfalls eine große Bauthätigkeit (namentlich nach dem großen Brande) entwickelt worden. Den Hauptbau freilich, die St. Nicolaikirche, hat man einem Engländer, G. Scott, übertragen und damit der vaterländischen Kunst ein ungerechtfertigtes Armuthzeugniß ausgestellt; dafür hat man im Neuen Jungfernstieg durch einheimische Architekten eine ebenso schöne als mannichfaltige und wirksame Wohnhäusergruppe gewonnen, die zu den bedeutendsten städtischen Anlagen der Neuzeit gerechnet werden muß. Welche große Anzahl Architekten in Hamburg Beschäftigung gefunden, wird aus einer einfachen Aufzählung nur einiger Gebäude ersichtlich sein. Die St. Petrikirche wurde durch Chateaunef und Fersenfeld hergestellt; der neue israelitische Tempel (1842) von Wüllern erbaut; die Bank (1844); das allgemeine Krankenhaus von Wimmel (1821); die Börse (1841); der Bazar am Jungfernstieg von Averdieck und Stief-

3. Zeitr. vater (1845); das Thaliatheater von Stammann und Meuron (1843); die Tonhalle (1844); das Haus der patriotischen Gesellschaft von Bülau (1846) u. a. m. Das letztere durch eine consequente Durchführung der Gothik ausgezeichnet.

Otto Philipp Runge.

Auf die Malerei übergehend muß ich vor Allen eines Künstlers gedenken, für den ich — obschon er in die Frühzeit der neuen Romantik fällt — eine passende Stelle bis jetzt nicht habe finden können. Das ist Otto Philipp Runge aus Wolgast, der sich zu Anfang des Jahrhunderts in Dresden ausgebildet und dann in Hamburg niedergelassen hat, wo er schon 1810 in seinem 34 Jahre starb. Er gehört zu den leidenschaftlichsten Künstlernaturen, glühend vor Liebe zu seinem Beruf, reich, ja überreich an Phantasie und dabei voll so tiefsinniger Gedanken, daß viele seiner Compositionen Räthsel und Hieroglyphen geblieben sind. Einen großen Eindruck haben die Schriften von Tieck und Novalis auf ihn gemacht, einen tiefern die Naturphilosophie Schelling's. Seiner ganzen Anlage nach aber konnte er nur eine vereinzelte Erscheinung bleiben: die eigentlich künstlerischen Kräfte der Zeichnung, der Formenbildung, der malerischen Ausführung waren nicht von ungewöhnlicher Bedeutung, und in dem, worin er eigenthümlich war, im Denken, waren seinem Wirken durch eben diese abgeschlossene Eigenthümlichkeit Grenzen gesetzt, so daß er eine einsame Erscheinung in der Geschichte unserer Kunst bleibt.

Von den vielen in Bleistift, Kreide, Aquarell oder Sepia ausgeführten Zeichnungen, angefangenen und vollendeten Oelbildern, deren Stoff bald der Mythologie, bald der biblischen Geschichte, bald romantischen Dichtungen oder der eigenen Phantasie entnommen ist, haben keine so allgemei-

nes Aufsehen erregt, als die vier hieroglyphischen Darstel- lungen der Jahreszeiten in Arabeskenform, welche er 1803 herausgegeben. Sie wurden für Künstler und Gelehrte, für Dichter und Philosophen ein stetes Reizmittel zur Auslegung, ohne daß es Görres, selbst Goethe und Schelling gelungen wäre, den Schleier vollständig zu lüften. In des Künstlers hinterlassenen Schriften (Hamburg 1840—41. 2 Bde.) II. p. 473 gibt sein Bruder Andeutungen über die den vier Bildern zu Grunde liegenden Gedanken. Diese sind: 1. Tageszeiten, klar durch die Anschauung. 2. Jahreszeiten; nur der Sommer deutlich; die übrigen nur etwa durch Gewächse angedeutet, oder durch die Gegensätze von Blühen, Erzeugen, Gebähren und Vernichten. 3. Lebenszeiten, Menschenleben von der Geburt bis zum Tod, Morgen, Mittag und Abend des Lebens, Glaube und Anschauung in Zeit und Ewigkeit, in vier Hauptmomenten: Lichtwerdung und Lichtwahrnehmung, Begreifen und Aneignen der Creatur, Betrachtung der Unvollkommenheit, Richtigkeit und Sündhaftigkeit der menschlichen Natur, und Erkenntniß des Zusammenhanges des Irdischen und Ewigen; 4. Weltzeiten, Entstehung, Wachsthum, Verfall und Untergang der Völker. Im Rahmen fanden die religiösen Beziehungen des Menschen zu Gott, ihre Herkunft, ihre Trennung von ihm, ihre endliche Wiedervereinigung mit ihm ihre Stelle.

3. Zeitr.

Ein Künstler von schönen Anlagen war Erwin Speckter, geb. 1806, gest. 1835. Als Schüler von Cornelius in München hatte er eine ernste Richtung eingeschlagen, in welcher ihn überdieß ein einfach frommer Sinn bestärkte. Die Reize des römischen und neapolitanischen Volkslebens und der südlichen Natur überhaupt führten ihn zu einer Werthschätzung der Sinnenlust in der Kunst, wodurch er an sich irre

Erwin Speckter.

3. Zeitr. zu werden in Gefahr gerieth, wie aus einem in Rom gemalten Bilde „Simson und Delila" hervorgeht. — Im Hause des Dr. Abendroth sieht man einige kleine Fresken von ihm, mit viel Geschmack gezeichnet und ausgeführt. — Sein Bruder Otto Speckter hat sich durch seine Thierfabelbilder einen bleibenden Namen erworben.

Otto Speckter.

O. S. Runge.

Als Bildhauer hat sich der Sohn Runge's, Otto Sigmund Runge, geb. 1810, gest. 1839, bekannt gemacht, namentlich durch einen Fries aus der Mythe von Amor und Psyche im Hause des Senators Jenisch. — In

Gotha

Emil Jacobs.

lebt einer der thätigsten Künstler unserer Zeit, Emil Jacobs aus Gotha, geb. 1800, ein Schüler der Münchner Akademie unter Langer, dessen Lehren er im Ganzen treu geblieben ist. Von achtungswerthem Charakter, männlich ernstem Wesen, freisinnig und von allgemeiner Bildung, dazu geschickt im Malen, kräftig in der Zeichnung, hat er doch zur neuen Kunst in ein eigentliches Verhältniß nicht kommen können. Dessen ungeachtet haben seine Gemälde in weiten Kreisen viele Theilnahme gefunden, namentlich in Petersburg, wo er sich längere Zeit aufgehalten. Die meiste Bewunderung erregte im J. 1841 ein ziemlich großes Oelgemälde von ihm, „Scheherazade". Ich habe es nicht gesehen und halte mich dafür an den Bericht des Kunstblattes (No. 44 d. J.). Jacobs hat den Moment gewählt, wo beim Eindringen des ersten Morgenstrahls Scheherazade zu dem Sultan sich wendet mit den Worten: „Wenn mich der Sultan heut noch leben läßt, will ich morgen weiter erzählen." Ein Lichtstrahl beleuchtet sie und den Sultan theilweis; alles Uebrige liegt im Halbdunkel. Scheherazade's Stellung ist halb liegend, halb knieend;

Scheherazade.

halb bekleidet, im leichten Gewand, zeigt sie den schönsten, schwellend kühlen, rosigen Körper, der durch Seide und Flor lieblich, aber nicht wollüstig schimmert. In Silber und Perlen und goldenen Flechten spielt das Licht im herrlichsten Glanze; eine Flechte glänzt auf der glänzenden Schulter zauberhaft. Die Geberde der Hand ist flehend, das Gesicht geistreich, frisch, lebendig und ganz liebreizend; die Augen blicken mit unglaublichem Ausdruck auf den Sultan, und eine Thräne ist von ihnen auf die Wange gefallen. Der Sultan sitzt auf dunkler Ottomanne, in vollem Anzuge und in voller eingewurzelter Ruhe, mit der einen Hand den vor ihm liegenden Säbel in der reichen Scheide haltend, mit dem andern Arme sie umfassend. In seinem Anzug ist alle Farbenpracht, sind alle harmonischen Uebergänge des Lichts in Roth, Purpur, Gold rc. spielend leicht und angemessen sichtbar, und man wird doch weder geblendet, noch durch Absicht oder Ueberladung verstimmt; denn alles dient der Schönheit, die sich männlich und ernst auf dem herrlichen Gesicht des Sultans zeigt. — Jacobs schildert gern die Reize des weiblichen Körpers und strebt hier nach einer blühenden Carnation und vollen Abrundung. In dieser Richtung hat sein „griechischer Sclavinnen-Markt" großes Aufsehen erregt. — Jacobs hat auch an der malerischen Ausschmückung des Schlosses in Hannover Theil genommen.

3. Zeitr.

Sclavinnenmarkt.

Außer Jacobs lebt in Gotha Fr. Schneider, dessen wir früher schon unter den Schülern von Schnorr in München gedacht haben.

Fr. Schneider.

Dreizehnter Abschnitt.

Rom.

Haben wir so die Städte durchwandert im Vaterland, und die Saatfelder betrachtet, die im Laufe der letzten vier Jahrzehnte Frucht getragen von der Aussaat, die die Begründer der neuen deutschen Kunst ausgestreut, so wollen wir zum Schluß noch einen Blick nach jener Stadt wenden, von welcher sie ausgegangen, auf Rom.

Obwohl Rom für die Meisten nur eine Art Hochschule ist, an welcher sie sich zu Vollendung künstlerischer Ausbildung eine Zeit lang aufhalten, so hat es sich doch bei Einigen so gefügt, daß sie den Heimweg nicht mehr gefunden und so gut als eingebürgert sind in Rom; und ihrer sei denn noch in Kürze gedacht.

Ueber Overbeck habe ich bereits im IV. Bande ausführliche Mittheilung gemacht. Es braucht hier kaum hinzugefügt zu werden, daß es für die deutschen Künstler in Rom von unberechenbarem Werth gewesen, daß ein Mann von seiner Bedeutung an dem allgemeinen Wallfahrtort der Kunst geblieben und in stetiger, unermüdeter und treuer Wirksamkeit, mitten durch die Verlockungen und Zerfahrenheit des von Mode- und Gefallsucht durchgifteten Kunstgeschmacks, die Ueberlieferungen aus der Zeit des ersten, nur von Liebe und Begeisterung erzeugten Aufschwungs der neuen deutschen Kunst festgehalten, durch die That immer von Neuem verkündet, durch die milde Kraft des überzeugenden Wortes fort und fort verbreitet hat. Ebenso folgenreich mußte es sein,

daß wenigstens von Zeit zu Zeit „der Hauptmann aus der Schaar“, Cornelius, Jahre lang in Rom sich aufhielt und dort Cartons zeichnete, wie das „Jüngste Gericht“, die „Reiter der Apokalypse“, die „Werke der Barmherzigkeit“ rc., und daß er, leutselig und leicht zugänglich, daheim und auf Spaziergängen, umgeben von ältern und jüngern Kunstgenossen, Fragen der Kunst mit Klarheit, Wärme und Entschiedenheit erörterte.

3. Zeitr.

In der Richtung von Overbeck ist wohl Keiner so weit vorgegangen, als Flatz aus Bregenz, geb. 1800. Streng katholisch in der Wahl seiner Stoffe, tritt er gern aus den enggezogenen kirchlichen Grenzen auf das Gebiet religiöser Dichtung, als wolle er sich damit mehr in die dauernde Stimmung eines vom Glauben durchdrungenen Familienlebens als in den öffentlichen Gottesdienst versetzen. Seiner Zeichnung gebührt das Lob der Reinheit und Keuschheit, wie seinen Compositionen das Gepräge der Einfachheit und Anspruchlosigkeit aufgedrückt ist, so daß man sich ihnen gegenüber ebenso frei, als wohl fühlt. In der Färbung unterscheidet er sich mehr von Overbeck, als in der Formengebung, und unverkennbar und auch glücklich ist sein Bestreben, seine Gestalten durch die Farbe dem Leben näher zu bringen, und durch harmonische Stimmung und Haltung wohlthuend auf das Gemüth zu wirken; ein Bestreben, das in der liebevollsten, vollendetsten Ausführung einen weitern Ausdruck findet. Ich sah von ihm eine „heilige Familie, die aus dem Tempel heimkehrt“, eine Art religiösen Idylls. Der Christusknabe geht zwischen Joseph und Maria, Engel schweben über ihnen; die Tempelhalle bildet den Hintergrund. — Auf einem andern Bild sieht man das heilige Kind mit ausgebreiteten Armen und nach der Mutter aufblickend auf Stroh am Boden

Flatz.

3. Zeitr. liegen, im Freien, in einer reizenden Landschaft. Beide Bilder sind nach England gekommen. Für Frau Grunelius in Frankfurt a. M. malte er den frommen Bruder da Fiesole, wie er unter dem Beistand des H. Lucas ein Bild von der gebenedeiten Jungfrau macht, wobei Engel als Farbenreiber thätig sind.

Der zweite Künstler dieser Richtung, in welchem indeß die ersten Jugendeindrücke aus der Schule des Cornelius noch immer fortwirken, ist Alexander Seitz aus München, geb. 1811. (Al. Seitz.) Er ist größer im Styl, als Flatz; seine Formen sind völliger, seine Bewegungen freier; an Wahrheit, vornehmlich an Innigkeit des Ausdrucks steht er Keinem nach. In der Anordnung unterscheidet er kirchliche und häusliche Zwecke und trägt die mit erstern verbundenen strengen Vorschriften auf letztre nicht über. Er hat einen feinen, sehr ausgebildeten Schönheitsinn, der sich in den Linien, wie in den Formen, in der Gruppierung, wie im Ausdruck bewährt, und der ihm auch bei der ideal und lichtgehaltenen Färbung treu bleibt. Kindlichen Gemüths hat er ein offnes Auge und warmes Herz für jede Erscheinung im Leben, die an's Herz geht, und vor seinem sinnigen Blick werden diese Erscheinungen zu Bildern. So ward eine ihr Kind herzende Mutter vor einer römischen Hausthüre zu dem wahrhaft entzückenden Bilde der „Mater amabilis"*), um dessen Composition ihn Correggio hätte beneiden können. Die Zahl seiner Gemälde ist bereits groß; sehr viele sind nach England gekommen, namentlich ein großes Altarbild, Madonna auf dem Thron mit vielen Heiligen. In S. Trinità de' monti in Rom ist die Heimkehr des verlornen Sohnes von ihm in Fresco, ein Bild voll frischer Em-

---

*) Gest. von Georgi im D. Kunstblatt 1855, S. 3.

pfindung und lebensvoller Zeichnung. Ebendaselbst ein Christus mit dem flammenden Herzen auf der Brust, zu unkünstlerisch gedacht, um trotz des schönen Ausdrucks zu wirken. Von Staffeleibildern nenne ich: die Erweckung von Jairi Töchterlein; Christus unter Kindern; Jacob's und Esau's Aussöhnung; die Bestattung der H. Katharina; die Flucht nach Aegypten rc. Im Besitz von D. Crusius auf Rüdigsdorf befinden sich vier schöne Zeichnungen von Seitz: „Die Arbeiter im Weinberg"; „Der verlorne Sohn"; „Der Zöllner und der Pharisäer im Tempel"; „Die klugen und die thörichten Jungfrauen." Zu den lieblichsten Compositionen, die ich kenne, rechne ich eine „Ruhe auf der Flucht", eine Rundbildzeichnung, auf der wir drei Engel sehen in Anbetung des Kindes, das mit ausgebreiteten Armen im Schooß der knieenden Mutter liegt. Joseph in der Ferne stützt sich nachdenklich auf den weidenden Esel.

3. Zeitr.

An dritter Stelle ist Rhoden, der Sohn des berühmten Landschaftsmalers, zu nennen. Er beschränkt sich gleichfalls mit Entschiedenheit auf die religiöse Kunst, für welche er sich einen großen Styl der Zeichnung und eine kräftige, wirksame Färbung und Modellierung angeeignet. Er hat eine neu erbaute Kirche zwischen S. Maria maggiore und S. Croce in Fresco ausgemalt.

Rhoden.

Wilh. Ahlborn aus Hannover, geb. 1800, gest. 1857, ursprünglich Landschaftsmaler, ergab sich mit Schwärmerei der katholisch-kirchlichen Malerei im strengen Styl, ohne inzwischen seine Leistungen mit seinen gut gemeinten Bestrebungen in's Gleichgewicht setzen zu können. In S. Damiano bei Assisi sind zwei Oelgemälde von ihm: die H. Clara, wie sie das Brot in Gegenwart des Papstes Innocenz IV. segnet, und ihr Tod, in Gegenwart von Engeln.

W. Ahlborn.

3. Zeitr.

J. Mich. Wittmer.

Mit den bisher Genannten über das Ziel des Lebens und der Kunst einig, und doch auf andern Wegen und mit andern Mitteln ist Joh. Mich. Wittmer aus Murnau im bayrischen Gebirge thätig. Als Zögling der Münchner Akademie unter Langer hat er sich anfangs fern gehalten von der neuen deutschen Kunst; ist ihr aber in Rom, wohin er 1828 ging, theils durch das Studium der alten Meister, theils durch die Verbindung mit Jos. Koch, dessen Schwiegersohn er wurde, so weit solches von außen möglich, näher gekommen. Seine künstlerische Eigenthümlichkeit spricht sich weniger in einem Reichthum von Gedanken und Motiven, noch in selbstständigem Formensinn oder in Charakterschilderungen aus, als in einer glücklichen und harmonischen Farbenzusammenstellung, so daß, was man „Bouquet" nennt, seinen Bildern eigen ist und Reiz verleiht. Dieß gilt vornehmlich von der Madonna in der Engelglorie, die er für die Kirche S. Rosa in Viterbo gemalt. Besonders wohlgefällig wurde ein Bild von ihm aufgenommen, das er für die Familie Zigesar in Thüringen gemalt, und welchem er die Anekdote aus Rafael's Leben und von der Entstehung der Madonna della Seggiola zu Grunde gelegt, wie der Künstler in einer Osterie eine Mutter mit dem Kinde so malerisch findet, daß er sie sogleich mit Kreide auf den Boden eines vor ihm liegenden Fasses zeichnet.

Wittmer besitzt das Talent der raschen Auffassung aus dem Leben; er zeichnet Landschaften und Figuren in den mannichfachsten Trachten und Gruppierungen mit großer Naturwahrheit. Dieß veranlaßte im J. 1836 den Kronprinzen Maximilian von Bayern, ihn auf seine Reise nach Griechenland und Constantinopel mitzunehmen, auf welcher er eine große Anzahl Reisebilder, wie Bilder des orientalischen Le-

bens, für seinen fürstlichen Gönner in Aquarell ausgeführt hat. In gleicher Weise verewigte er auch den feierlichen Einzug des Papstes Pius IX. in den Lateran 1847. — Wittmer hat auch mehre Gemälde seines Schwiegervaters nach dessen Zeichnungen wiederholt, namentlich das Opfer Noah's, und die Compositionen desselben zu Dante's göttlicher Komödie im Stich herausgegeben. Auch darf erwähnt werden, daß er sich in der Topographie von Rom und seiner Umgebung so heimisch gemacht, daß ein kenntnißreicherer Führer durch die Alterthümer und Mittelalterthümer der Weltstadt nicht leicht gefunden werden kann.

3. Zeitr.

Ein origineller Mensch ist Nadorp, aus dem ehemaligen Herzogthum Berg, geb. 1800, auf der Prager Akademie unter Bergler gebildet. Er hat eine sehr lebhafte, freilich auch ungezügelte Phantasie, aber sehr wenig künstlerische Durchbildung. Meisterhaft ist seine Composition vom „wilden Jäger", voll kühner Gedanken und stürmischer Bewegung; seine Heiligenbilder dagegen vermögen wohl nur eine wehmüthige Stimmung hervorzurufen, und seinen Genrebildern fehlt die feine Individualisierung.

Nadorp.

Von den Genremalern ist wohl einer der ältesten in Rom Dietrich Lindau aus Dresden, geb. 1799. Er gibt Erlebtes und Gesehenes mit Annehmlichkeit und Treue wieder. „Thorwaldsen mit seinen Schülern in der Osterie der Censola; der Auszug römischer Landleute gegen die Insurgenten von 1831; ein ländliches Fest in einer Vigna; ein Zug Pilger und Pilgerinnen, die durch einen Fluß gehen; die Flucht vor dem Büffel; der Bandmohr und die Albanerin" u. dgl. sind Bilder von ihm, die mit Beifall aufgenommen und zum Theil durch Kupferstich bekannt gemacht worden.

Dietrich Lindau.

3. Zeitr. Benno Thörmer.

Benno Thörmer aus Dresden, geb. 1802, gest. 1858, hatte sich für seine kleinen Cabinetstücke die alten Holländer, namentlich Fr. Mieris und Gerard Dow, zum Muster genommen, und ist ihnen in der That in Fleiß, Genauigkeit und Geschmack sehr nahe gekommen. Einer Lautenspielerin im Garten, oder einer Dame am Clavier, oder einer Dame am Putztisch, oder Nymphen im Bade von einem Satyr belauscht u. dgl. Gegenständen widmete er seine künstlerischen Kräfte, und mehre dieser Bilder sind von Stölzel, Krüger u. A. in Kupfer gestochen.

Ernst Meyer.

Charakterbilder aus dem römischen und neapolitanischen Volksleben hat kaum Einer mit so viel Feinheit und Anmuth ohne Schmeichelei gegeben, als Ernst Meyer aus Kopenhagen, geb. 1797. Betrachten wir einige seiner Bilder! — In Amalfi können die Fahrzeuge häufig nicht ganz an's Land gelangen; die Passagiere müssen dann von den Schiffern an das Ufer getragen werden. Der von Meyer in einem diesen Vorgang vergegenwärtigenden Bilde gewählte Moment, daß der Eine einen dicken Mönch, der Andre ein artiges Landmädchen durch die Wellen trägt, verbreitet Lust über die ohnehin heitere Scene. — Seine beiden gelungensten und am häufigsten wiederholten Bilder befinden sich in erster Ausgabe im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen; sie bilden den Anfang und Ausgang einer Geschichte, wie sie sich wohl ziemlich oft in Rom begeben mag. Den Hauptinhalt bildet die Liebschaft eines jungen hübschen Mädchens aus dem Gebirge. Im ersten Bilde befinden wir uns nahe dem Forum Romanum unter dem Arco de' Pantani, dem halbverschütteten Eingang vom Forum des Augustus mit den Säulen vom Tempel des Mars Ultor. Vor einer offnen Halle sitzt an einem durch seine Hinfälligkeit an seine vieljährigen Dienste mahnenden

Tisch einer der gewöhnlichen Scrivani's, die die häuslichen und Herzens-Angelegenheiten der des Lesens und Schreibens unkundigen Leute aus dem Volk besorgen. Vor ihm steht ein junges, bildschönes Landmädchen, die sich, den Zeigefinger am Munde, nicht ohne einige Schamröthe, aber mit concentrierter Anstrengung ihres ganzen Denkvermögens auf einen passenden Ausdruck zu besinnen scheint. „Mio caro Ernesto" ist geschrieben. Die gespannten Züge, die gekniffnen Lippen, die zum Schreiben angesetzte Hand zeigen, daß auch der Secretair nach dem rechten Anfange sucht; aber die ganze abgenutzte Amtsmiene bringt es zu keinem Zuge der Theilnahme. Das Anziehende eines solchen Contrastes einer total verschiedenen Bewegung nach demselben Ziele springt in die Augen. In der Halle hinter dem Mädchen sehen wir des Scrivano's Familie, um deren willen ihn vorzugsweise fremde Liebeshändel beschäftigen. Während das eine Kind vor der Mutter im Laufkorbe sich herumdreht, tränkt sie ein zweites an der Brust. So wenig als diese Frau sich um die Geschäfte ihres Mannes bekümmert: so wenig und weniger noch bekümmert das übrige Volk sich um die Sorge des schönen Mädchens. Gleich nebenan steht eine Gruppe von Geistlichen, in ganz andere Dinge versenkt. Es sind zwei Kapuziner und ein Landgeistlicher, welcher letztere mit großem Eifer das Gespräch und die Tabaksdose führt, aus der wenigstens ein Jeder sein Theil genommen hat. Der eine der frommen Klosterbrüder genießt eben, mit halbzugekniffnem linken Auge, seine Prise, während der andere den Rest der seinigen gedankenlos zwischen Daumen und Zeigefinger dreht, der Landgeistliche aber vor lauter Demonstriereifer noch gar nicht dazu gekommen ist, die Hand zur Nase zu führen und die Dose zu schließen. Endlich zieht auch noch ein Vignarol des Weges, der an eine

 Bürgersfrau Orangen verkaufen möchte, die er in zwei Körben seinem Esel aufgeladen hat.

Bei weitem vollkommener, reicher, lebendiger und witziger ist das Seitenstück, „Die Antwort auf den Brief.“ Die Scene spielt auf einer andern, aber nicht weniger durch alte und älteste Baulichkeiten interessanten Stelle Roms. Der dasige Schreiber lies't dem Mädchen, deren Namen wir nun aus der Adresse erfahren, Francesca Galli, die Antwort des Geliebten vor. Sie ist vollkommen befriedigend, das sagen die freudeblitzenden Augen des Mädchens. Sie stützt sich mit der Rechten auf den durch einige eingeschlagene Nägel haltbar gemachten Tisch und neigt ihr Ohr, um auch keine Sylbe zu verlieren, zu dem Schreiber, der des deutlicheren Lesens halber die Tabakspfeife beiseit gelegt, während sie uns ihr herzlich frohes Gesicht zukehrt. Von dem, was sie umgibt, nimmt nichts an ihrem Erlebniß Theil. Hühner und Hähne thun nicht deßgleichen; eine schmunzelnde Alte und ihre Katze spinnen gemüthlich ihre eigenen Faden und Gedanken. Der Meister Barbier zur Linken ist ganz in sein Amt und den Bart des Bauern, den er unter dem Messer hat, versenkt: eine unübertreffliche Scene nichtssagenden Ernstes und überkleideter Gleichgültigkeit. Die hübsche junge Frau, noch weiter links, nachdenklich am Boden sitzend, den blühenden, runden Säugling im Korbe vor ihr, mag aus der Ferne gekommen sein, und scheint mehr von der Liebe erzählen zu können, als Francesca in diesem Augenblicke hören möchte. Im Hintergrunde ist eine Osterie, vor welcher zwei Männer im Gespräch mit einer Bürgersfrau sind, die ihr Kind, das nach vorwärts zappelt, unbekümmert um dessen Bewegungen am Gängelband hält. Der eine ist im Begriff, ihr Wein einzuschenken; sie will, obschon ohne ernstliches Widerstreben,

gutmüthig nachgebend das Vollgießen verhindern. Außerdem gehen Bettelmönche, hier einer, dort ein Paar, ihres Weges; da treibt ein Schuster sein Hand- und Flickwerk, dort zieht ein Pilger vorüber. Der ganze Raum ist mit Menschen angefüllt; alle sind sie Individuen; alle tragen sie mehr oder weniger das Gepräge des römischen Indifferentismus, über den nur Liebe und Zorn erheben können, welcher letztere hier glücklicher Weise nicht mit in Scene gesetzt ist. — Meyer's Gemälde sind von schöner Farbe und sehr sorgfältig ausgeführt. In spätern Jahren, da ihn das Unglück eines wiederholten Beinbruchs getroffen, hat er sich auf Aquarellmalereien beschränkt, auf die zwar nicht die Schärfe der Zeichnung seiner frühern Bilder, aber ihre Heiterkeit, Anmuth und Charakteristik übergegangen.

3. Zeitr.

Ein leider! frühverstorbener Zeitgenosse von Meyer ist August Kraft aus Altona, gest. zu Rom 1830, ein Künstler, der den Willen und die Fähigkeit hatte, der Genremalerei ihre Ebenbürtigkeit mit der Historienmalerei zu sichern. Denn wenn der Gegenstand der letztern das Individuum, der der erstern das Allgemeine ist; und wenn jene das Individuum in Beziehung aufs Allgemeine, also ideal, fassen muß, die Genremalerei dafür in der Schilderung allgemeiner Zustände und Ereignisse nicht individuell genug sein kann; wenn beiden aber der Werth nach dem Antheil gemessen wird, den sie an der Poesie haben, an der Phantasie und dem schöpferischen Vermögen des Künstlers: so müssen wir den Bildern Kraft's nachrühmen, daß sie die Aufgabe gelöst haben. Von Dresden und München, wo er sich von 1819 bis 1823 aufgehalten, war er nach Rom gegangen und hatte bald dem dortigen Volksleben seine Reize abgewonnen. Seinem Landsmann Carstens gleich sammelte er seine Studien nach dem

August Kraft.

3. Zeitr. Leben nicht auf Papier und in Mappen, sondern im Gedächtniß, das er zu solcher Vollkommenheit eingeübt, daß er fast ohne Hülfsmittel seine Bilder componierte und ausführte. Das vorzüglichste von ihm in Rom gemalte Bild ist „der römische Carneval" (1828), jetzt im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen. Die Scene ist in einem etwas schmutzigen, winklichten Theile der Stadt Rom; die vornehme Welt dürfen wir hier nicht erwarten; aufgehängte Wäsche links über der Hausthüre; Fensterscheiben mit Papier verklebt; abgenagte Knochen zwischen Misthalmen auf der Straße; die Stufen zur Hausthüre mannichfach zusammengesetzt: ein Stückchen antikes Gesims, ein ausgebrannter, abgewaschener Stein, wie man sie an alten Tempeln findet, kleine Ziegelsteine und Kalk; Orangen und anderes Grün auf den zerbröckelnden Mauern. Im Hintergrunde eine Osterie, neben der außen eine steinerne Stiege in ein oberes Stockwerk führt. Im Vorgrunde römisches Gesindel in Carnevals-Lustbarkeit. Die Hauptgruppe bilden drei Männer, von denen einer eine Weiberrolle spielt. Sie tanzen den Saltarello. Der Tänzer, ein Schuhputzer seines Amtes, im zerrissenen, vergilbten schwarzen Frack, an dem überall die Näthe platzen, ein Schurzleder darüber, die Schuhbürste als Zopf, Semmeln als Hutquasten und Schuhschnallen, rothe Wolle als Haar; eine fürchterliche, wächserne, fleischartige Brille, aus der kleine, schwarze Augen herausblitzen, auf der Nase; riesenmäßige Vatermörder am Hemdkragen; die Strümpfe über die Hosen heraufgezogen, — sieht sich nach uns um, schnalzt mit den Fingern der Rechten und faßt hoch mit der Linken die welken Finger der Tänzerin, eines Mannes, dessen sociale Stellung nicht über der seinigen zu stehen scheint. Dieser hat einen gelben Weiberrock an, der sich an seine magern Glieder und Kleider anlegt;

ein blaues Tuch um den Kopf bedeckt den Backenbart nicht,
wie das grüne, kreuzweis über die Brust gebundene Reize weder verhüllt noch bloßlegt. Der halb aufgehobene Rock läßt die Beinkleider sehen. Wie anmuthig ernsthaft wirft er den Kopf zwischen den Schultern zurück, wie bewegen sich Elnbogen und Fingerspitzen mit Grazie! Nun rechts dabei, den Takt tretend, der Kapellmeister, ein ganzes Orchester repräsentierend: ein dicker, ausgepolsterter Herr in rothseidenem, ziemlich durchgeschwitztem Frack, violetsammtnen Hosen, seidenen, jedoch mit Handschuhleder ausgeflickten Strümpfen; den Tressenhut, die Hosen und Schuhe mit Kohlstauden als Troddeln und Schnallen verziert. Die ernsthafteste Miene zeugt vom Gefühl seiner Künstlerwürde; sein Instrument ist eine Violine eigener Art: ein Faden an einem Stück Rohr oben und unten befestigt und über eine Schweinsblase gezogen; den Fidelbogen macht ein Seifensiederdraht, die Musik aber der Mann selber mit dem Munde und den aufgeblasenen Backen. All diese Gestalten sind trotz ihrer Lächerlichkeit nichts weniger als Carricaturen: es sind wirkliche, lebendige Menschen. Sie haben aber auch ihr Publicum. Knaben kommen heran in Lumpentracht und tanzen mit. Der eine stellt sich lebhaft vor, wie er mit seiner großen, weißen Mütze und der schwarzen Halbmaske ein ganzer Pulcinella sei; und trägt ein kleines, lustiges Bübchen mit dem Tamburin auf den Schultern. Dagegen steht auf der andern Seite ein erzdummer Junge unter einem großen Hut, einem Nagelbohrer gleich, in der Hausthür, die Hände in den kurzen Hosen, durch die das Hemd vorbricht; eine junge Frau, die ihr Kind tränkt, steht dabei und sieht mit großer Theilnahme nach der Maskengruppe. Eine Alte unter der Thüre spinnt stehend und in gleichgültiger Theilnahme mit der linken Schulter an die

3. Zeitr. Thürpfosten sich anlehnend. Der gebrauchte Besen und der beinahe ausgediente Wasserkrug am Boden machen uns noch mehr mit dem Hausstande der Familie bekannt. Treten wir nun in den Hintergrund, so verlieren wir zwar nicht ganz, aber doch zum großen Theil den Carneval aus dem Gesicht. Die Leute an der Osterie sind über die Tollheiten ihrer und aller Jugend hinweg; nur Neugierde kann die wohlbeleibte Bürgersfrau, die dort sich an die Wand lehnt, bewegen, nach der weiblichen Maske, die die Stufen herabkömmt, und der ein arkadischer Schäfer auf dem Fuße folgt, sich umzusehen. Die übrigen Leute bleiben beim dampfenden Kessel; nur eine Frau noch, die ihr Kind aus dem Wege zieht, um Platz zu machen, und ein Herr, der eben das Fenster eines Hauses im Hintergrund öffnet, widmen, obschon aus verschiedenen Ursachen, der Maske einige Aufmerksamkeit. Damit auch das Wahrzeichen von Rom nicht fehle, sitzt ein Bettler auf der untersten Stufe der Treppe.

Der Reichthum der Motive und ihre Lebendigkeit erhellt vielleicht schon aus dieser Beschreibung; allein die Unerschöpflichkeit der Beobachtungsgabe Kraft's, vom Ganzen des Charakters bis ins kleinste Detail der Falten und Farben, läßt sich nur an dem Bilde selbst erkennen.

Anton Dräger. Anton Dräger aus Trier, geb. 1800, gest. unter vielen Leiden zu Rom 1833. In Dresden gebildet, ging er 1821 nach Rom. Nicht berufen zu bedeutenden historischen Compositionen, aber begabt mit einem feinen Gefühl für die Schönheit und Harmonie der Färbung, sah er sich vor Allen von den alten Venezianern angesprochen, und sein ganzes Bestreben ging dahin, ihnen ihre Reizungen abzulernen. Das sah er bald, daß sie in der Klarheit der Mitteltöne, in der Kraft der Localfarbe und im gedämpften Licht lagen. Um

zu erreichen, kam er auf den Gedanken der grauen Unter- 3. Zeitr.
lung, die er an altvenetianischen Gemälden wahrzunehmen
ubte, oder theilweis selbst gefunden hatte. Ob er recht
r falsch gesehen — gewiß ist: seine Gemälde sind von aus-
eichneter Farbenfrische, Klarheit und Dauer. Seine Ge-
stände sind sehr einfach, aber durch Anordnung und Wahl
prechend. Hertel in Leipzig besitzt eine „Lautenspielerin"
ı ihm; Etatsrath Donner in Altona die „beiden Röme-
nen", eine halb entkleidet, seine letzte Arbeit.

Rudolph Lehmann aus Hamburg, geb. um 1820, R. Lehmann.
: sich fast ausschließlich der Darstellung charakteristischer
stalten oder Züge des italienischen Volkes und Volkslebens
vidmet. Ein größeres Gemälde von der Einweihung einer
ıen Straße durch den Papst bot ihm reichlich Stoff zur
hilderung des römischen Landvolkes; römische Costüme-
guren haben großen Reiz für ihn; doch fast noch mehr die
ınen Bergbewohner der Abruzzen und die Schiffer in den
ntinischen Sümpfen. Inzwischen ist seine Auffassung nicht
nz unbefangen, und seiner Zeichnung fehlt jene Bestimmt-
it und Schärfe, die man am wenigsten gern bei charakteri-
schen Figuren vermißt. Dagegen hat er in der Anordnung
s Ganzen, wie der einzelnen Theile viel Geschmack und
ihlt seine Stoffe mit Geschick.

In diesem Fach der Genremalerei übrigens hat es Keiner
einer Vollkommenheit und zu einem Ansehen gebracht wie
ugust Riedel aus Bayreuth, geb. 1800. Ein Schüler August Riedel.
r Münchner Akademie unter Langer hatte er sich erst der
istoriemalerei zugewendet, erkannte aber, in Rom angelangt,
ıß seine Aufgaben auf einem andern Felde stünden.

Riedel begann damit, Studien zu machen nach den schö-
:n römischen Modellen und fand bald, daß er darüber nicht

 hinaus zu gehen brauche, um Befriedigung für sich und für ein kunstliebendes Publicum zu finden. Es lag ihm nicht daran, römisches oder italienisches Leben zu schildern, Charakterbilder zu liefern, dagegen schöne Modelle in kleidsamer Tracht, oder in gar keiner, einzeln oder gruppiert, halbe oder ganze Figuren, denen man gelegentlich einen Namen geben konnte, oder nicht — das schien das Ziel seiner Kunst. Es arbeiteten indeß in ihm doch andere Kräfte. Der Genius der Composition, die Gabe der Charakter-Auffassung und Darstellung, Formensinn in Zeichnung und Anordnung waren seinem Talent nicht beschieden; dagegen durfte er annehmen, daß er es bei anhaltendem Eifer in jener Weise der Ausführung, deren Ziel die Illusion ist, zu einer ziemlichen Vollkommenheit bringen würde. Mit unermüdetem Fleiße studierte er die Wirkungen des Lichtes, die Bedingungen des Helldunkels und der Reflexe. Statt der Modellierung durch den Gegensatz von Licht und Schatten fand er die Wirkung des zweifachen Lichtes, des einfachen Tageslichtes und des Sonnenscheines. Zugleich wurde er durch das Studium des Lichtes auf das der Farben geführt und erhielt nach und nach alle Mittel in seine Hand, mit den schweren Oelfarben die Natur mit dem vollen Zauber der Farbe im Wechselspiel von Sonnenstrahlen und Sonnenschatten bis zur Täuschung nachzuahmen. Die eigentliche, schöpferische Kunst hat mit diesen Anstrengungen und Ergebnissen wenig zu thun; wo wir aber einen Künstler ein Leben lang rastlos dafür thätig und mit ganzem Erfolg belohnt sehen, — da können wir weder die Augen verschließen, noch die Achtung versagen. Dabei dürfen wir nicht übersehen, daß Riedel seine Gegenstände mit richtigem Takt ausgewählt. Wohl wissend, daß bei ihm das Mittel der Darstellung alles, der Inhalt derselben daneben

gleich nichts sein würde, vermied er jeden Stoff, der für sich die Seele zu beschäftigen hätte und beschränkte sich auf das, was den Sinnen wohlgefällt, auf schöne Körper und Trachten, badende Mädchen, Albaneserinnen im Festkleid u. d. m.

3. Zeitr.

Das erste Bild, das als Zeugniß der erlangten Virtuosität betrachtet werden kann, ist unter dem Namen „Sacontala" allgemein bekannt. Ein etwa sechzehnjähriges Mädchen in der ersten Entwickelung ihrer Blüthenschönheit, mit entkleidetem Oberkörper, ganz von grünem Laub umgeben, durch welches hie und da ein Sonnenstrahl sich bis zu ihrem nur vom Tag beschienenen Körper Bahn bricht. War dieß Bild, das er einmal für den Baron Lotzbeck in Bayern, und einmal für den König von Württemberg malte, schon ein Gegenstand allgemeiner Bewunderung, so mußte er mit einem spätern Bilde, einem „badenden Mädchen", in welchem alle seine Künste in höchster Vollkommenheit spielen, Triumphe feiern, wie sie selten ein Maler erlebt. Hier ist in der That der Sonnenschein auf der entblößten Schulter des Mädchens, oder das Stück durchscheinendes rothseidenes Gewand so täuschend, daß man sich umsieht, von wo der Sonnenstrahl ins Zimmer fällt. Es darf bemerkt werden, daß Riedel diese frappanten Wirkungen auf einem Wege erreicht hat, den Goethe in seiner Farbenlehre den Künstlern empfiehlt. Es sind lauter subjective Farben, die wir in seinen Bildern sehen, hervorgerufen durch Gegensätze in richtiger Stellung und rechtem Maß. Deckt man eine gelbe Blume neben der sonnenbeschienenen Schulter zu, so ist diese nicht mehr sonnig, sondern orangefarben; ohne das blaue Band, womit das Hemd besetzt ist, erscheint dieses in Berlinerblau getaucht; das Feuer des rothen Gewandes wird durch das grüne Kraut daneben angefacht. Und so gilt kein Theil für sich, sondern ist durch

3. Zeitr. seinen Gegensatz bedingt. Ja, selbst der Werth der Form verliert auf diesen Wegen seine Selbstständigkeit: Die Körpertheile im Sonnenschatten müssen völliger als die Wirklichkeit, und als die sonnenbeschienenen Theile gehalten werden, wenn sie nicht magerer als diese aussehen sollen; und die umgebenden Blumen und Blätter würden in genauer Zeichnung die Wirkung der Körperformen gänzlich aufheben. So beruht die Kunst, die auf Illusion abzielt, auf einer Kette von angenehmen — Täuschungen.

Die Bildnerei hat lange Zeit einen festen Halt gehabt an Thorwaldsen und noch sind die Nachwirkungen seiner großartigen und hochsinnigen Thätigkeit nicht verwischt. Doch ist ein Umschwung eingetreten, den er wohl gewissermaßen veranlaßt, aber nicht beabsichtigt hat. Der große Abstand zwischen Thorwaldsen's christlichen und mythologischen Bildnereien hat bei einer Anzahl von Künstlern die Vorstellung von einer Unverträglichkeit beider, bei Andern wenigstens die Ueberzeugung von einer gründlichen Scheidung beider hervorgerufen und wir finden deßhalb neben den Künstlern aus frühern Tagen in Rom ein Geschlecht, welches sich die Ausbildung einer christlichen Sculptur zur Aufgabe gemacht.

Emil Wolff. Unberührt von dieser neuen Bewegung ist Emil Wolff aus Berlin, geb. 1802, seit 1822 in Rom, wo er die Werkstatt des verstorbenen Rud. Schadow übernahm und mehre der von diesem angefangene Arbeiten, z. B. die „Penthesilea" beendigte, auch dessen Grabmal in der Kirche S. Andrea delle Fratte aus Carrara=Marmor fertigte, den Todesengel wie er den Künstler von seiner Arbeit abruft. Mit Vorliebe wählt Wolff seine Gegenstände aus der alten Sage und Dichtung, aber auch aus dem wirklichen Leben, dessen Erscheinungen er in die allgemeine plastische Form bringt. So sieht

man von seiner Hand in den königlichen Schlössern zu Berlin und Potsdam einen Jäger, einen Fischer, Hebe und Ganymed, Telephus von der Hirschkuh gesäugt u. a. m. Thetis mit den Waffen Achill's auf einem Delphin sitzend, besonders fein in den Motiven und zart in der Ausführung, erhielt die Gräfin Wielhorsky, geb. Prinzessin von Kurland. Für die Schloßbrücke in Berlin machte er die Gruppe der Nike die dem Knaben die Namen der vaterländischen Helden nennt; und für die Villa Albani in Rom im Auftrag des Königs Ludwig von Bayern die Kolossalbüste Winckelmann's. In einer „Omphale, die sich ins Löwenfell hüllen will", entwickelte er die Schönheit eines üppigen, weiblichen Körpers. Ganz unbekleidet, stehend auf dem linken Bein, im Begriff das Löwenfell umzuthun, zieht sie mit der erhobenen Rechten den Kopf des Löwen über ihren eigenen, während die Linke im Begriff ist, das Fell über Schulter und Brust zu ziehen, und zwar so, daß der Contour des ganzen Körpers auf dem Grunde der Löwenhaut wie einer Nische sich absetzt. Die gleiche Aufgabe in Bezug auf einen jugendlichen männlichen Körper hat Wolff bei einem schlafenden, von einem Hund bewachten Cupido gelöst. Ein andermal hat er Cupido als Hercules dargestellt, heiter, sicher, grad ohne alle Sentimentalität, und fein in den Formen. Ein rührendes Werk ist die über den Verlust Amors trauernde Psyche; von besonderer Schönheit aber ist die Gestalt einer Römerin, die ihren Schmuck dem Vaterland zum Opfer bringen will. Bekleidet mit einem langen Unterkleid mit offenen Aermeln, einen Mantel über die linke Schulter gelegt, der bis unter das Knie reicht, steht sie auf dem linken Fuß, den rechten vorwärts gestellt. Beide Hände sind beschäftigt, den Schmuck aus dem rechten Ohr zu nehmen, indem wie unwillkührlich der Kopf, nach der Seite

 sich neigend, das Gesicht emporblicken läßt. An dieser Gestalt überrascht der Reichthum und der glückliche Wurf des Gewandes, die Anmuth und natürliche Würde der Stellung, die Klarheit der Bewegungen wie die Schönheit der jugendlichen Formen; ja selbst der dem Gegenstand so sehr entsprechende ganz fleckenlose Marmor! Von gleicher Trefflichkeit ist eine Penelope, mit dem Leichengewand des Laertes. Anmuthig sind die vier Jahreszeiten in Kindergestalten, namentlich der Frühling, ein kleines Mädchen, das ein Böckchen mit ihm zu tanzen zwingt. Dieß sind nur einige wenige der vielen Werke des thätigen Künstlers. Ernstes Studium, sowohl der Antike als der Natur, ist der hervortretende Charakter seiner Kunst; in allen Arbeiten herrscht jene wohlthuende Harmonie, die nur dann eintritt, wenn keine zur Erschaffung eines Kunstwerkes nöthige Fähigkeit die andere überwiegt.

Heinrich Imhof.

Heinrich Imhof aus Bürglen in der Schweiz, im Jahr 1820 Schüler von Dannecker in Stuttgart, später von Thorwaldsen in Rom, hat sich mit Vorliebe Gestalten des Alten Testamentes zur Aufgabe gemacht. Er ist ausdrucksvoll und klar in Darstellung und Gruppierung, lebendig und wahr in den Formen ohne Modellnachahmung, natürlich und gesund in den Bewegungen, eigenthümlich, phantasie- und geschmackvoll in der Gewandung. Zu seinen schönsten Werken gehören: Hagar und Ismael in der Wüste, im Besitz der Herzogin von Leuchtenberg in Petersburg; Tobias und der Engel mit dem Fisch, wobei das Gefühl für harmonische Gegensätze, wie Furcht und Ruhe, glücklich sich geltend macht; Ruth mit Aehren im aufgenommenen Oberkleid; Rebekka, die — den Krug auf der Schulter — das ihr von Elieser geschenkte und angelegte Armband betrachtet; David als Knabe mit der Harfe &c.

3. Zeitr. H. A. G. Kümmel.

Heinrich August Georg Kümmel aus Hannover, geb. 1810, gest. zu Rom 1855, zuerst Schüler der Brüder Wichmann in Berlin, im Jahr 1833 von Thorwaldsen in Rom. Im Jahr 1836 hatte er mit seinem ersten selbstständigen Werk, dem „Ballonschläger" die allgemeine Bewunderung der Künstler und Kunstfreunde hervorgerufen. Vollkommene Richtigkeit und ausdrucksvolle Schönheit der Bewegung, durch und durch lebendige und doch großartige, stylvolle Formen sichern diesem Werk einen bleibenden Ruhm, das in Marmor ausgeführt, eine Stelle im kaiserlichen Winterpalast in Petersburg erhalten hat. Nach diesem gingen nach und nach aus seiner Werkstatt hervor: der „Fischerknabe" (dreimal in Marmor ausgeführt), die „badende Nymphe" (deßgl.); „Amor"; die „Erziehung des Bacchus", eine Gruppe; die Spinnerin, die „Hoffnung", die „Schnitterin mit ihrem Kinde"; die „Knöchelspielerin"; „Simson und Delila", „Amor und Psyche"; „Nausikaa"; „Penelope", wie sie den Freiern den Bogen des Ulysses zum Spannen darreicht. Fast alle diese Statuen und Gruppen wurden in Marmor, und viele mehrmals ausgeführt; Penelope erst nach seinem Tode, durch seinen Freund Matthiä. Für Hannover, wo mehre seiner Werke im Schloß stehen, fertigte er die Ehrenstatue des Generals v. Alten.

Matthiä.

Ausgezeichnete Arbeiten hat auch Matthiä aus Berlin geliefert. Eine weibliche Figur, die Blumen aus ihrem Gewand schüttet und einen Blumenkranz im Haar trägt, gibt sich als Frühling zu erkennen. „Liebe und Treue" (ein Hund neben dem schlafenden Amor) wurde dreimal in Marmor ausgeführt (für Dr. Abendroth in Hamburg, Rothschild in Neapel, Herzog v. Leuchtenberg in Petersburg).

Julius Troschel.

Julius Troschel aus Berlin, geb. 1813, ein Schü-

3. Zeitr. ler Rauch's, seit 1833 in Rom, hat sich frühzeitig einen großen, breiten Styl angeeignet, ohne sich damit von der Wahrheit zu entfernen. Eines seiner ersten Werke in Rom ist ein „Perseus" mit dem Haupt der Medusa in der einen, dem Schwert in der andern Hand, den linken Fuß auf den Nacken des Drachen gesetzt. Die Statue ist in heroischer Größe in Marmor ausgeführt für die Prinzessin Albrecht von Preußen in ihre Villa Sommariva am Comersee. Der Herculesknabe als Schlangenwürger; die fünf Künste in Kindergestalten; der junge Bacchus Trauben ausdrückend ꝛc. sind liebliche und beliebte Werke seiner Hand; für den Vorsaal des Berliner Museums fertigte er die lebensgroße Gruppe der drei Grazien, und für eine kolossale Fontaine in Sanssouci einen „Amor mit dem Dreizack des Neptun", als Sieger der Gewässer, auf einer Muschel blasend; Tritonen, Nereiden und Delphine tragen die Wasserschale. Nach Amerika kam von ihm eine Pandora, die die verhängnißvolle Büchse öffnet.

Peter Schöpf. Peter Schöpf aus München, geb. 1804, Schüler der dortigen Akademie unter Langer, seit 1832 in Rom, wo er sich der besondern Theilnahme von Thorwaldsen und M. Wagner zu erfreuen hatte. Letzterem war er ein treuer Gehülfe bei der Ausführung des Walhallafrieses von der Völkerwanderung; und wie er zu Thorwaldsen stand, geht wohl aus dem Umstand hervor, daß ihm die Ausführung der Statue Conradin's nach dem Modell des großen Meisters übertragen wurde. Von eigenen Werken erwarben sich sein „Oedipus mit der Sphinx", „die Toilette der Venus", eine „Sappho, der Amor die Lyra stimmt", eine „Blumenspenderin" als Frühling allgemeine Anerkennung.

C. Steinhäuser. Carl Steinhäuser aus Bremen, geb. 1813, ein Schüler Rauch's, ist ein fein organisiertes Talent, mit einem

seltenen Sinn für das Zarte, Anmuthige, unschuldig Lieb- 3. Beitr.
liche, und der Fähigkeit einer sehr vollendeten Ausführung. Dem Leben wußte er frühzeitig reizende Motive für plastische Darstellungen abzugewinnen, wie z. B. ein Mädchen, das eine Muschel ans Ohr hält, um das Brausen zu hören; ein Knabe der mit Kugeln spielt (im Besitz des Königs von Preußen); ein Angelfischer (im Besitz des Großherzogs von Oldenburg); ein junger Krebsfischer (im kaiserlichen Winterpalast zu Petersburg) u. dgl. m. Von wahrhaft antiker Schönheit in Stellung, Bewegung und Formen ist sein „Violinspieler." Für den König von Preußen führte er eine Gruppe „Hero und Leander" aus; und in einem Relief eine Löwin als die Amme Amor's, wobei Venus die eifersüchtigen Löwenjungen zurückhält. Für seine Vaterstadt fertigte er die Ehrenstatue des Astronomen Olbers, und eine „Psyche", erstere als Sieger in einem ausgeschriebenen Wettbewerb.

Steinhäuser hat sich — ich weiß nicht ob — bewogen gefunden, oder verleiten lassen, die von Bettina v. Arnim erfundene Gruppe von Goethe und einem jungen unbekleideten Mädchen (Psyche-Mignon?), das ihm die Saiten der Lyra rührt, in kolossalem Maßstab in Marmor auszuführen. Die Gruppe ist ohne alle Kenntniß der Vorbedingungen der Plastik componiert und macht in Linien und Massen einen sehr unerfreulichen Eindruck; aber der Kopf ist von erhabener Schönheit. Sie ist von der Frau Großherzogin von Weimar angekauft und steht dort im „Templer-Haus" im Park.

Nach der Zeit hat Steinhäuser sich christlichen Stoffen zugewendet, um Theil zu nehmen an der Gestaltung einer christlichen Sculptur, für welche in Rom viele Kräfte in Bewegung sind.

In einer andern Richtung und mit ganz andern Kräften steuert H. Wittig aus Dresden auf dieses hochgesteckte Ziel H. Wittig.

3. Zeitr. Aber und
des Altert
senkt, gan
Schuster v

In d
Gang der
durch das l
kannt, dene
pernicus un
ihm Galilei,
melskunde
Gruppe bild
führt, Colur
chen bereits
Sage, der
soll, und de
bewahrt wir
die Wissensc
belebt haben
der Arzt Par
der Philosop

Man f
Sinne der
im Zusamm
heit; dazu
wo Tyrann
des Geiste
Bildes ist
subjectiven
je die Ges

Mit

e, Anmuthige, unschuldig Lieb – Sem-
ner sehr vollendeten Ausführung.
itig reizende Motive für plastische
n, wie z. B. ein Mädchen, das
, um das Brausen zu hören; ein
t (im Besitz des Königs von Preu-
Besitz des Großherzogs von Olden-
cher (im kaiserlichen Winterpalast
Von wahrhaft antiker Schönheit
d Formen ist sein „Violinspieler."
en führte er eine Gruppe „Hero
n einem Relief eine Löwin als die
aus die eifersüchtigen Löwenjungen
terstadt fertigte er die Ehrenstatue
und eine „Psyche", erstere als Sie-
nen Wettbewerb.
— ich weiß nicht ob — bewegen
lassen, die von Bettina v. Arnim
oethe und einem jungen unbekleide-
non?), das ihm die Saiten der Leyer
stab in Marmor auszuführen. Die
ntniß der Verbindungen der Wie-
ht in Linien und Massen einen sehr
aber der Kopf ist von erhabener
der Frau Großherzogin von Weimar
im „Tempelhaus" im Park.
Steinhäuser sich christlichen Stoffen zu-
ehmen an der Erhaltung einer
in Rom die Kräfte in Bewegung
ichtung und mit ganz anderem
Dresden in dieser

 los. Wittig hat Sinn für das Großartige. Ernst und streng in seinem Bestreben, versenkt er sich gern in die Tiefe der Gedanken, verliert aber dabei leicht die Naivetät der Auffassung und Darstellung. Sein hervorragendes Talent bewährte er zuerst in einer überlebensgroßen Gruppe, Hagar, mit dem verschmachtenden Ismael im Schooße, einer Darstellung, in welcher ein dem Cornelius sehr verwandter Geist wirksam gewesen.

Achter-mann. **Achtermann** aus Westfalen, eines Bauern Sohn und selbst bis zu seinem 26. Jahre Bauernknecht, ist eine ziemlich eigenthümliche Erscheinung. Aus Rauch's Werkstatt ging er 1851 nach Rom und warf sich hier mit ganzer Leidenschaft auf Ausübung christlicher Bildnereien, wobei er von seinen Landsleuten, namentlich dem Bischof von Münster, wohlwollend unterstützt wurde. Auf einen überlebensgroßen Christus am Kreuz folgte eine Pietà, welche im Dom von Münster aufgestellt so wohl gefiel, daß dem Künstler der Auftrag ward, eine Kreuzabnahme in Relief für dieselbe Kirche in kolossalem Maßstab zu fertigen. Achtermann übernahm das Werk, führte es aber als Gruppe in runden Figuren aus. Achtermann ist nicht mit Kraft begabt, einen eigenen Styl zu bilden; man sieht vielmehr, daß er spät zur Kunst gekommen; allein sein gesunder, natürlicher Sinn läßt ihn die richtige Weise finden und dem Besten, was in dieser Richtung entstanden, sich verständig anschließen. — In ähnlicher Richtung, nur mit mehr Schule hat **Hoffmann**, der Adoptivsohn Overbeck's, christliche Kunst zu seiner Aufgabe gemacht und namentlich einen zum Weltgericht niedersteigenden, von Engeln umgebenen Heiland modelliert.

Hoff-mann.

Allgemeines Register
über alle fünf Bände.

Anmerk. Die Bände sind mit römischen Ziffern bezeichnet. Die römischen Buchstaben bei den Ortsnamen bedeuten A. Architektur. B. Bildnerei. M. Malerei.

A.

Aachen A. I. 23. B. I. 35. 98. M. I. 209. V. 463.
Abraham I. 96.
Abshoven, Theodor van III. 171. 223.
Achen, Hans v. III. 33.
Achenbach, Andr. V. 409.
— O. V. 410.
Achtermann V. 562.
Adam, Albr. V. 189.
— Benno V. 214.
— Franz V. 214.
Adler, Chr. V. 216.
Admont A. III. 54.
Adriaensen, Al. III. 223.
Aelst, Evert u. Wilh. van III. 223.
Agricola, C. V. 281.
Ahlborn, W. V. 543.
Ahrendsee A. I. 85.
Ahrweiler A. I. 158.
Ainmüller, M. V. 214 f.
Aldegrever, Albert II. 314. 368.
Alpirsbach A. I. 49.
Alsfeld A. I. 158.
Altdorfer, Albr. II. 314. 368.
Altenberg A. I. 154.
Altenberg a. d. L. A. I. 158. B. I. 178.
Altenburg A. I. 158. II. 13.
Altenkirchen A. I. 85.
Altenstadt A. I. 88.
Altona B. IV. 115.
Amberger, Christoph II. 246.
Amel, Hans II. 9.
Ammerling V. 515.
Amsler, S. IV. 247. V. 256.
Amsterdam A. II. 9. B. III. 60. M. III. 30. 135. 141. 142. 144. 145. 146. 147. 149. 177. 184. 196. 198. 215. 218.
Anclam B. II. 36.
Andernach M. I. 123.
Andreä V. 531.
Angermünde A. I. 85.
Anhausen M. II. 313.
Anschütz, H. V. 12. 14. 65. 81.

Antwerpen A. II. 9. III. 15. M. II. 69. 70. 71. 83. 120. 122. 132. 135. 144. 145. III. 26. 27. 28. 85. 118. 124. 167.
Apollinarisberg A. V. 415. M. V. 380.
Aquila, Joh. II. 197.
Architekturmalerei III. 211.
Arler, H. I. 159.
Arnold I. 198.
Arnold II. 12.
Arnstadt A. I. 158.
Artois, J. v. III. 198.
Aschaffenburg A. I. 92. B. 32. 33. M. II. 317. 319. 321.
Asam, C. D. III. 157.
Asselyn, Johann III. 177.
Assisi M. IV. 187.
Auer, M. V. 216.
Augsburg A. I. 51. 159. III. 16. B. III. 19. M. II. 202. 211. 214. 216. 219. 222. 223. 225. 226. 248. 315. 322. III. 33. 35. 157. V. 266.
Averdiek V. 536.
Avont, P. v. III. 224.

B.

Bach, Sebast. IV. 3.
Bach V. 214.
Bacharach A. I. 87. 158.
Backhuysen, L. III. 210.
Bade, F. V. 211.
Baden-Baden A. V. 468. M. V. 140.
Bagda V. 12.
Balechou, Jacq. III. 248.
Balen, Heinrich van III. 28.
Ballenberger, C. V. 465.
Bamberg A. I. 49. 51. 88. 159. B. I. 58. 98. 176. II. 26. 27. M. I. 108. 200.
Bandel, E. V. 530.
Baptisterium I. 9.
Barth, C. IV. 248.
Basan, F. III. 239.
Basel A. I. 49. 89. 92. B. I. 102. M. II. 219. 230. 231 ff.
Basilica I. 7.
Basser, B. v. III. 212.
Bauhütten I. 147.
Baumgartner, Ulr. III. 41.
Bayer, v. V. 214.
Bayreuth A. III. 56. B. V. 225.
Beaune, M. II. 91.
Beauvarlet, Jacq. III. 248.
Becker, Ph. J. IV. 38.
— C. V. 298.
— J. aus Worms V. 397.
Bega, Cornelius III. 176.
Begas, C. V. 275.
— Osc. V. 306.
Beghn, Abr. III. 214.
Beham, Barthel II. 316.
Bellermann, V. 309.
Bendemann, Ed. V. 361 ff. 423 ff.
Berckheyden III. 212.
Bergen A. I. 85.
Berger V. 255.
Berger, D. V. 341.
Berghem, N. III. 213. 240.
— Dirk van III. 215.
Bergler, J. IV. 38.
Bergmüller, J. G. III. 157.
Berlin A. III. 51. 52. 56. V. 329. B. III. 60. 63. IV. 151. 156. 244. V. 309. 439. M. I. 105. II. 51. 70. 76. 81. 87. 90. 95. 117. 124. 134. 136. 151. 166. 198. 201. 242. 247. 314. 316. 337. III. 26. 28. 29. 30. 31. 123. 134. 142. 144. 146. 147. 149. 152. 153. 154. 158. 167. 171. 172 ff. 193. 196 f. 214 f. 220. 223. IV. 51. 189. V. 154. 167 ff. 272.
Bern M. II. 249.
Bernhardt, J. V. 215.
Bernward I. 52.
Beyer, Wilh. III. 64.
Bielefeld M. I. 209.
Bilddruck II. 341. III. 229.
Binder V. 508.
Bink, F. II. 368.
Blaas V. 508.
Bläser V. 323.
Blaubeuern B. II. 19. 21. M. II. 204.

Blechen, C. V. 281.
Blenheim M. III. 89 f. 126.
Bles, Harry II. 151.
Blief, D. de III. 212.
Bloc, C. III. 24.
Bloemaert, Abr. III. 29.
Bloemen, P. van III. 190.
— J. Franz v. III. 196.
Bocholt, Franz v. II. 359.
Bocksberger, Hans III. 33.
Bodt, J. de III. 51.
Böblinger, Matth. II. 6. 7.
Böhm, J. D. V. 519.
Böttner, W. IV. 37.
Boisserée Brüder u. Bertr. IV. 164.
Bol, Ferd. III. 144.
Bolswert s. Schelte.
Bonn A. I. 87. 89. B. V. 445. M. V. 15.
Boos, Roman III. 64.
Bopfingen B. II. 19. M. II. 189.
Boppard A. I. 87.
Borsos, J. V. 516.
Bossuit, Franz v. III. 63.
Both, Joh. u. Andr. III. 197. 242.
Botticelli, Sandro II. 352.
Brackenburgh, R. III. 175.
Brandel, Peter III. 157.
Brandenburg A. I. 85. 160. M. II. 320.
Braun u. Schneider V. 258.
Braunschweig A. I. 82. 114. 158. 161. B. I. 97. II. 33. V. 442. M. I. 107. III. 220.
Brauweiler M. I. 106.
Breckelen, Q. v. III. 182.
Breenberg, B. III. 198.
Bremen A. III. 15.
Breslau B. II. 28. V. 310.
Breughel, Peter d. Ae. III. 29.
— d. J. III. 37.
— Joh. III. 192. 224.
Brew, G. II. 316.
Brill, Matth. u. Paul III. 193.
Brower, Adr. III. 171.
Brügge A. III. 12. M. II. 68. 71. 74. 106. 111. 115. 116. 118. 119. III. 27.
Brüggemann, Hans II. 36.
Brüssel A. II. 11. M. II. 86. 143. 145. III. 115. 135. 171.
Bruchsal A. III. 54. V. 468.
Brugger V. 233.
Bruyn, Barth. de II. 177.
Buchhorn, L. B. V. 341.
Buchsbaum, Hans I. 157.
Bülau V. 536.
Bürglin A. I. 84.
Büring, J. G. III. 56.
Bürkel, H. V. 194.
Bürklein V. 255.
Bürkner, H. V. 450.
Bulach A. V. 468. M. V. 475.
Burgen I. 92. 143. II. 13. V. 413.
Burgkmair, Thomas II. 219.
— Hans II. 220. 355.
Burgschmiedt, D. V. 269.
Burleighhouse M. IV. 36.
Bury, Fr. IV. 38.

C.

Calcar A. I. 59. B. II. 35. M. II. 156.
— Meister v. s. Meister.
Cammin A. I. 85. 114.
Candid, Peter (de Witte) III. 19. 35.
Canova, A. IV. 83.
Capelle, J. v. d. III. 208.
Carlsruhe A. V. 467 ff. B. IV. 155. V. 136 ff. 225. 467. M. V. 139.
Carlsstein M. I. 190.
Carstens, J. A. IV. 44.
Caspar, J. V. 341.
Castle, Howard M. II. 143.
Catel, Fr. IV. 240.
Caucig, Fr. IV. 38.
Caulitz, P. III. 217.
Charlottenburg B. III. 63. V. 317. M. III. 156.
Chateauneuf V. 535.
Chatsworth M. II. 66.
Chiswick M. III. 119.
Chodowiecky, D. N. IV. 41.
Chorin A. I. 160.

Chorstühle I. 140.
Christophsen, Peter II. 75.
Chur M. IV. 36.
Claessens, Ant. II. 126.
Clasen, L. V. 375.
— C. V. 384.
Cleve A. I. 159. M. I. 206.
Coblenz, A. I. 87. III. 54. M. I. 208. V. 14.
Cöln A. I. 50. 87. 89. 92. 114. 152. 158. 159. 162. II. 11. 120. V. 362. 363. 412. 415. B. I. 97. 98. 179. II. 35. III. 23. 60. M. I. 123. 203. 204. 205. 208. 214. 215. 217. II. 76. 146. 153. 156. 167. 173. 179. 180. 182. 301. III. 88. V. 459.
Cöslin B. II. 35.
Cogels, J. C. V. 192.
Colbatz A. I. 85.
Colberg B. II. 36. M. I. 201.
Colmar M. II. 194. 195. 198. 319.
Conninloo, G. v. III. 193.
Constanz A. I. 49. B. II. 21. M. V. 473.
Cornelissen, Corn. III. 28.
Cornelius, Peter IV. 199. 249. V. 2. 7 ff. 34 ff. 284 ff.
Courtray M. III. 124.
Craesbecke, Jos. v. III. 172.
Cranach, Lucas II. 326.
— Lucas d. J. II. 338.
— Johannes II. 338.
Cuyp, Albr. III. 215.
Czermak, J. V. 525.

D.

Däge, E. V. 279. 297. 298.
Dähling, H. V. 272.
Daffinger V. 515.
Dahl, J. Chr. V. 419.
Danhauser, J. V. 513.
Dannecker, J. H. v. IV. 141.
Danzig A. I. 160. III. 16. B. II. 36. M. II. 102.
Darmstadt B. I. 38. 66. V. 225. M. I. 213.
David IV. 40.
Deelen, Dirk van III. 212.
Deger, E. V. 379.
Dei, Mattéo II. 350.
Demmler V. 534.
Denner, Balthasar III. 154.
Dielmann, J. V. 399.
Diepenbeck, Abr. v. III. 118.
Diepram, Abr. III. 176.
Dietrich, Chr. W. E. III. 158.
Dietrich IV. 238.
Dietrich, J. F. V. 474.
Dietz, F. V. 128.
Diptychen I. 31.
Distelbarth IV. 144.
Does, Jac. v. d. III. 216.
Donner, Raph. III. 63.
Dorner, J. F. V. 192.
Dortmund M. II. 164. 165.
Douay s. Jan.
Dow, G. III. 181. 222.
Dräger, Ant. V. 552.
Drake V. 323. 325.
Dresden A. III. 56. V. 447. B. III. 63. V. 438 ff. M. II. 72. 136. 176. 235. 237. 299. III. 26. 30. 33. 38. 79 ff. 118. 119. 126. 135. 144. 147. 149. 159. 171. 172 ff. 192. 196. 198 f. 201 f. 214 f. 218 f. 224. IV. 26. 36. 168. 223 f. 237. V. 418 ff.
Droog-Sloot, J. Corn. III. 176.
Droste V. 531.
Ducq, Jan le III. 190.
Dürer, Albrecht II. 32. 275. (Leben) 286 (Werke, religiöse). 302 (Bildnisse). 305 (Scenen aus dem Leben. Freie Phantasien). 309 (mytholog. Bilder). 311 (Schriftsteller). 355 (Holzschnitt). 367 (Kupferstich).
Dürk, Fr. V. 215.
Dusart, Cornelius III. 175.
Düsseldorf M. V. 7 ff. 343 ff. 462.
Duisburg A. I. 159.
Dunwegge, Viktor und Heinrich II. 164.
Dyck, Anton van III. 120. 237.

E.

beling V. 533.
berhard, Conr. IV. 241. 250. V. 216.
— Franz IV. 243.
berle, Ad. V. 13. 18. 64. 65. 67. 78.
— ? V. 213.
bers, Em. V. 396.
chternach A. I. 50.
delinck, G. III. 249.
eckhout, Gerbrandt v. d. III. 145.
ggers, C. IV. 237. V. 282.
gloffstein, Julie v. V. 529.
gstersteine I. 54.
hrenbreitstein M. V. 462.
hrhardt, Ad. V. 376.
ichens, Ed. V. 341.
isenlohr, F. V. 471.
lbing A. I. 163.
ldena A. I. 85. M. I. 201.
llenrieder, Marie V. 473.
lsasser, A. V. 281.
lten A. I. 159.
lzheimer, Ad. III. 37.
mmerich A. I. 159.
nder V. 515.
ngelberger, Burkhard II. 7.
ngelbrechtsen, Cornelius II. 137.
ngerth V. 508.
nhuber V. 199.
nsinger, Kaspar Matthäus II. 6.
ntres, J. O. V. 232.
rdmann, L. V. 397.
rfurt A. I. 156. II. 7. 10. B. II. 31. 35.
rlangen B. V. 225.
rnst V. 521.
schenbach M. II. 201.
ßlingen A. I. 159. II. 7.
ttal M. III. 158.
verdingen, A. v. III. 207. 241.
ybel V. 301.
yk, Hubert v. II. 50. 63. 64. Vorwort zum IV. Bde.
— Johann II. 50. 64.
— Margaretha II. 50. 75.
— Lambert II. 74.
zdorf, Chr. V. 210.

F.

Facius, Aug. V. 485. 489.
Fay, J. V. 378.
Fellner, F. V. 66 f.
d. pFennig II. 261.
Fernkorn, H. V. 518.
Fernow, C. L. IV. 48.
Fersenfeld V. 535.
Ferstel V. 521.
Fesele, Melchior II. 13. 16.
Fiamingo, Frz. du Quesnoy III. 59.
Finiguerra, Maso II. 350.
Fischer, J. A. III. 37. V. 525.
— J. B. von Erlach III. 52.
— J. Emanuel III. 53. 64.
— J. M. IV. 153.
— C. v. IV. 156.
— Aug. V. 325.
— K. V. 329.
Flatz V. 541.
Flinck, Govaert II. 145.
Florenz M. II. 124. 140. 300. III. 78. 126. 149. 152.
S. Florian A. III. 54.
Floris, Franz (de Vriendt) III. 26.
Flüggen, G. V. 202.
Förderungsmittel der Kunst I. 148. Vorwort zum IV. Bde.
Förster, E. V. 12. 15. 64. 67. 76.
— L. V. 519.
Fohr, Karl IV. 229.
— D. V. 213.
Folchard I. 38.
Foltz, Ph. V. 64. 81.
— L. V. 255.
Forchheim M. I. 126.
Fortner V. 234.
Franck, Ambr. Hieron. u. Frz. III. 26.
Frank, Sigm. V. 215.
Frankenberg A. I. 158.
Frankfurt a. M. A. I. 162. II. 7. B. I. 179. IV. 142. V. 225. M. I. 218. II. 76. 85. 91. 94. 135. 137. 145. 175. 184. 214. 292. 301. 321. 331. III. 124. 197. 208. 216. 220. IV. 185. 189. 201. 223. V. 140 f. 357. 450 ff.

Franz III. 27.
Franzensbad B. V. 225.
Freiberg i. E. A. I. 114. II. 7. B. I. 121.
Freiburg i. B. A. I. 89. B. I. 175. M. II. 230. 317.
Freiburg a. d. U. A. I. 83. 92.
Freysing M. III. 147.
Friedberg A. I. 158.
Friedländer, F. V. 514.
Friedrich, C. D. V. 418.
Friedrich Wilhelm, König III. u. IV. V. 281.
Fries, E. V. 209.
Fritzlar A. I. 86.
Frose A. I. 47.
Füger, F. H. IV. 36.
Führich, Jos. V. 500.
Fürstenfeldbruck B. III. 64.
Fürstenwalde A. II. 10.
Fürth A. II. 10.
Füßli, J. H. [illegible] 34.
Füterer, Ullrich II. 252.
Fulda A. I. 26. B. IV. 243.
Funk V. 466.
Furtmayr, Berthold II. 254. 354.
Fyoll, Conrad II. 184.
Fyt, J. III. 220.

G.

Gaber V. 450.
Gärtner, Fr. v. V. 245 ff.
Gail, W. V. 214.
St. Gallen A. I. 27.
Gandersheim A. I. 82.
Gardelegen A. I. 85.
Gassen, G. V. 12. 15. 64. 79.
Gasser, H. V. 516.
Gauermann, F. V. 514. 515.
Gebwiller A. I. 89.
Gegenbauer, Ant. V. 476.
Geiger, J. N. V. 508.
Geis II. 261.
Gellig, J. III. 223.
Gelnhausen A. I. 92. 115.
Genelli, B. V. 128. 491.
Genremalerei III. 159.
Gent M. II. 51. 78. III. 27. 105. 124. 194.
Gent, Jodocus von II. 78.
— Justus von II. 125.
Genua M. III. 127.
Gerhard, Hubert III. 18.
— ? V. 215.
Germanismus I. 111.
Gernrode A. I. 46.
Geselschap, E. V. 397.
Geyer V. 266.
Gheyn, J. de d. Ae. III. 233.
Gießmann V. 97. 103.
Glasmalereien I. 127. 133.
Glauber, Joh. s. Polydor.
Glink, X. V. 136.
Glockendon, Albr. II. 365.
Glockenton, Nikolaus II. 317.
Glogau M. II. 330.
Gluck, Chr. v. IV. 3.
Gemünd A. I. 159. B. I. 177. II. 19.
Godesberg A. I. 163.
Godl, Melch. II. 37.
Görlitz A. II. 7.
Goes, Hugo van der II. 124.
Goethe, J. F. Cosander v. III. 52.
— J. W. v. IV. 12. 163.
Götzenberger, J. V. 11.
Goltzius, Heinrich III. 30. 230.
Gontard, C. v. III. 56.
Gonzenbach V. 257.
Goslar A. I. 47. 48. 82. M. I. 106. III. 16.
Gotha M. I. 73. III. 182 f. 220. V. 538.
Gothischer Styl I. 112. 128. II. 3.
Goudt, H. v. III. 235.
Goyen, J. v. III. 200.
Gräfe V. 299.
Gräs V. 309.
Graff IV. 167.
Gran, Daniel III. 157.
Gras, Abraham III. 20. 24.
Graffi IV. 167.
Grefe, C. V. 515.
Greifswalde A. I. 163. B. II. 35.
Grimaux V. 465.

Grueber V. 528.
Grün, Hans Baldung II. 317.
Grünberg A. I. 158.
Grunewald, Matthias II. 319.
Gude, H. V. 410.
Günther III. 64.
Gurlitt, L. V. 515.
Gurk A. I. 88. M. I. 108.
Guibal IV. 33.

H.

Haag M. II. 130. 139. III. 135. 142. 144. 178. 193. 210. 218.
Habenschaden, Seb. V. 214.
Hackert, Ph. IV. 42.
Hähnel, E. V. 445.
Händel, G. F. IV. 3.
Haensberg, J. van III. 38.
Hagenau A. I. 89.
Hagenauer III. 64.
Haider, Symon II. 21.
Halberstadt A. I. 47. 114. 156. III. 16. B. III. 100. M. I. 125.
Halbig V. 233.
Halbreiter V. 91.
Hall B. II. 19.
Halle A. II. 7. B. V. 311. M. II. 321.
Haller, J. V. 220.
Hals, Franz III. 142.
Hamburg A. V. 535. M. IV. 195. V. 536.
Hamersleben A. I. 83.
Hamptoncourt M. II. 143. III. 31. 110. 149.
Hanfstängel, Fr. V. 257.
Hannover A. I. 158. III. 14. 16. V. 530. B. V. 317. 530. M. IV. 233. V. 528.
Hansch V. 515.
Hansen V. 521.
Harlem M. III. 140. 142.
Harlem, Geraert van II. 129.
Harp, Cherriz v. III. 173.
Harrich, Chr. III. 63.
Hartmann, F. IV. 167.
Hase V. 531.
Hasenclever, P. V. 391.
Hausknecht V. 528.
Haushofer, M. V. 211.
Haydn, Jos. IV. 3.
Hazard, J. III. 239.
Hecklingen B. I. 99.
Heeda, B. v. III. 223.
Heem, J. D. u. C. de III. 225.
Heemskerk, Martin van Veen II. 148.
Heerberg M. II. 202.
Heideck, C. W. v. V. 191.
Heidel, H. V. 329.
Heidelberg A. II. 12. III. 14. B. III. 22.
Heideloff, C. A. V. 269.
Heiler V. 91.
Heiligegrabkirche I. 139.
Heiligenstadt A. I. 158.
Heilsbronn A. I. 88. 114. II. 10. B. II. 24.
Heimershausen A. I. 87.
Heimersheim M. I. 127.
Heinlein, H. V. 212.
Heinrich, Kaiser II. 6. 34.
Heinz, Jos. 3. 32.
Heinzmann, C. F. V. 216.
Heisterbach A. I. 115.
Helldorf M. V. 17. 353.
Hellemont, Matth. v. III. 171.
Hellweger V. 91.
Helmsdorf, Fr. IV. 239.
Helmstedt A. I. 82.
Helst, Barthol. van der III. 142.
Hennig V. 434.
Henning V. 298.
Hensel, W. V. 278.
Hentschel, J. W. IV. 243.
Herder, J. G. v. IV. 10.
Herlen, Fritz II. 18. 187.
Hermann, C. V. 12. 15. 64. 67. 72. 297.
Herwegen V. 91.
Herz, Benedikt III. 62.
Herzogenburg A. III. 54.
Heß, Heinr. V. 114.
— Peter V. 137.
Hetsch, Ph. Fr. v. IV. 38.

Heyden, Jan v. d. III. 212.
Heydenreich, R. V. 298.
Hilcher, Wolff III. 23.
Hildebrand, L. v. III. 53.
— E. V. 308.
— Th. V. 370.
Hildegardus II. 165.
Hildesheim A. I. 48. 49. 92. III. 16. B. I. 94. 98. 100. M. I. 67.
Hiltensperger, G. V. 64. 79.
Hirschau A. I. 49.
Hitzig, F. V. 338.
Hobbema, M. III. 206.
Höchst A. I. 49.
Hoefnagel, G. III. 32.
Höger V. 515. 521.
Hofer, Ludw. V. 479.
Hoffmann, A. V. 341.
— ? V. 562.
Hohe, F. V. 257.
Hohenschwangau A. V. 194. M. V. 136
Hohenwang, Ludwig II. 353.
Hohenzollern A. V. 338.
Holbein, Hans, Großvater II. 210.
Holbein, Hans, Vater (od. d. Ae.) II. 213.
Holbein, Hans d. J. II. 224.
Bildnisse seiner Hand 237.
Historienmaler 238. Vorwort zum IV. Bde.
Todtentanz 240.
Holzschnitt 355.
Holbein, Ambrosius II. 248.
— Bruno II. 249.
— Sigmund II. 224.
Hollar, W. III. 250.
Holzer III. 157.
Holzschnitt II. 345.
Hondekoeter, Gilles de III. 193.
— Melch. III. 217.
Honthorst, Gerh. III. 148.
Hooghe, P. de III. 187.
Hoogstraeten, Sam. v. III. 147.
Hopfgarten, A. V. 280. 297. 298.
Horn, Christoph I. 157.
Horny, Fr. IV. 239.
Hosemann, Th. V. 308.
Huchtenburg, J. v. III. 191.
Hübner, Jul. V. 349. 427.
— Carl V. 491.
Hübsch, H. V. 467.
Hültz, Joh. I. 156.
Hünenbetten I. 3.
Hummel V. 489.
Hunäus V. 532.
Huysburg A. I. 47.
Huysum, J. III. 226.

J.

Jacobs, Em. V. 538.
Jäger, G. V. 97. 100.
Jamitzer, Wenzel und Christoph III. 40.
Jardin, Ch. du III. 241.
„Jarenus" II. 166.
Idyllenmalerei III. 212.
Jean Paul IV. 14.
Jena A. I. 158.
Jericho A. I 85.
Ihlée V. 465.
Ilbenstadt A. I. 86.
Ilsenburg A. I. 47.
Imhof, H. IV. 144. V. 585.
Ince-Hall M. II. 67.
Ingelheim A. I. 23.
Ingelheim, Hans v. II. 7.
Ingobert I. 21.
Ingolstadt A. I. 159.
Innsbruck B. II. 36. III. 24.
Jongh, L. de III. 180.
Jordaens, Jac. III. 118.
Jordan, R. V. 393.
Irminsul I. 2.
Jüterbogk A. II. 10.
Jung V. 465.

K.

Kabel, A. v. d. III. 201. 243.
Kaiser, E. V. 211.
— ? V. 489.
Kalchreuth, A. II. 10.
Kalkreuth, Grf. v. V. 411.
Kaltenmoser, C. V. 196.
Kant, Imm. IV. 4.

Kappenberg M. V. 17.
Karl d. Große I. 20.
Kaschau A. I. 163.
Kaselowski V. 298.
Kassel M. III. 111. 134. 157.
Kaufmann, Angelica IV. 35.
Kaulbach, W. v. V. 13. 18. 64. 65. 67. 148 ff.
Kazwang A. II. 10.
Kehlheim A. V. 247. B. V. 226.
Kehren, J. V. 384.
Keller, J. V. 412.
Kentheim M. I. 194.
Kern, Leonhard III. 62.
Kessel, Jan III. 224.
Kettwig I. 152.
Keulen, Corn. Jansen v. III. 142.
Keyser, Th. de III. 142.
Kierings, Al. III. 38. 193.
Kininger, Veit III. 64.
Kirche I. 6.
Kirchheim B. III. 19.
Kirchner, A. F. V. 215.
Kirner, J. B. V. 196.
Kiß, A. V. 326.
Klagenfurt M. IV. 235.
Klein, A. V. 192.
Klenze, L. v. V. 33. 237.
Klieber, J. V. 516.
Klöber, A. v. V. 279. 297.
Klöster I. 89.
Klopstock, F. G. IV. 5.
Kloster-Heina A. I. 158.
Klosterheinichen A. I. 48.
Kloster Neuburg A. III. 34. M. I. 108. II. 265. 269.
Klus A. I. 49.
Knapp V. 482.
Knaus, L. V. 405.
Kneller, Gottfr. III. 154.
Knobelsdorf, H. G. W. Frh. v. III. 55.
Knoblauch, E. V. 338.
Knoller, M. III. 158.
Kobell, Wilh. v. V. 191.
Koch, J. A. IV. 59.
— C. V. 118. 127.
Köhler, Chr. V. 366.
König, Gustav V. 104.
Königslutter A. I. 49.
Kolbe, C. W. V. 272.
Komburg B. I. 102.
Koninck, J. III. 147.
Konradsburg A. I. 83.
Kopenhagen B. IV. 118 ff. 129 ff. M. III. 208. IV. 178. 214.
Kopf V. 480.
Krafft, Adam II. 9. 23.
— Peter V. 498.
— Aug. V. 549.
Krakau B. II. 25. IV. 136.
Kranner V. 521.
Kranzberger V. 91.
Krause, W. V. 280.
Kreglingen B. II. 19.
Kreling V. 267.
Kretschmer, Herm. V. 307.
Krüger, F. V. 280.
— F. A. V. 449.
Krumper, Hans III. 21.
Kügelgen, Gerh. IV. 167.
Kümmel, H. A. G. V. 559.
Künstlerfeste V. 258. 342.
Kulmbach, H. (Wagner) von II. 312.
Kumpf, Heinr. V. 157.
Kupelwieser, L. V. 505.
Kupetzky, Joh. III. 153.
Kupferstich II. 345. 356.
Kuppelkirche I. 9.
Kurnik A. V. 335.
Kyllburg A. I. 158.

L.

Laach A. I. 86.
Laar, Peter v. III. 176. 243.
Labenwolf, Pankraz III. 16.
Landsberg A. I. 83. 92.
Landschaftsmalerei III. 191.
Landshut i. B. A. II. 7. M. III. 33.
Langer, Peter v. IV. 168.
— Robert v. IV. 168.
Lasaulx, K. B. J. v. V. 14. 415.
Laufberger V. 514.
Launitz, Schmidt v. d. V. 466.

Laves V. 530.
Lairesse, Gerh. v. III. 152.
Langhans, K. G. IV. 156.
Lees, J. V. 231.
Lefeubure, C. F. V. 216.
Lehmann, R. V. 553.
Lehnen, J. V. 412.
Lehnin A. I. 85.
Leibnitz, G. W. v. IV. 4.
Leigebe, Gottfr. III. 62.
Leimbach, W. V. 12.
Leins, Chr. V. 482.
Leipzig A. V. 271. B. V. 439. 442. M. II. 330. 331. 336. IV. 227. V. 420.
Lendenstrauch, H. II. 37.
Lentz, J. T. W. III. 60.
Lerch, Niklas II 34.
Lessing, G. E. IV. 7.
— C. F. V. 351 ff.
Lettner I. 140.
Leu, A. V. 411.
Leutze, Em. V. 384.
Leyden, Lucas Huygens von II. 137.
Leyden M. II. 137. 138.
Lichtenstein, Burg M. II. 185. 204.
Lievens III. 147.
Lilienbergh, C. III. 220.
Limburg a. d. H. A. I. 1. 9.
Limburg a. d. L. A. I. 115.
Lindau, Dietr. V. 545.
Lindenschmit, W. V. 64. 82.
Lingelbach, Johann III. 190.
Livin de Witte, od. von Antwerpen II. 127.
Löffler, Gregor II. 37.
— A. V. 213.
Löwen A. II. 9. 11. M. II. 81. 134.
Löwen I. 93.
Lohfern II. 9.
Lohra A. I. 83.
London B. II. 33. M. II. 67. 82. 127. III. 34. 99. 118. 123. 125 f. 135. 146. 149. 170. 173 f. 178. 188. 197. 201. 215.
Lorsch A. I. 27.
Lossow, A. H. V. 231.
Loth, Joh. Ulrich und Joh. Carl III. 153.
Lowood M. III. 141.
Lucidel, Nikolaus III. 31.
Ludwig, König v. Baiern V. 21.
Ludwigshafen A. V. 488.
Lübeck A. I. 160. M. II. 108. IV. 176. 181. 194.
Lüderitz, G. V. 341.
Lüttich A. II. 9. III. 12. B. I. 97.
Lund IV. 238. 250.
Luzern M. II 229.
Lys, J. van III. 38.

M.

Maas, Nicolaus III. 146.
Mabuse, Johann Gossaert II. 142.
Maddersteg, M. III. 210.
Madrid M. II. 69. III. 31. 79 ff. 123. 171. 220. IV. 28.
Mächselkircher, Gabriel II. 252.
Magdeburg A. I. 47. 115. 151. B. II. 18. M. I. 201.
Magnus, E. V. 280.
Mahingen M. II. 254.
Mainz A. I. 49. 87. 115. 158. III. 55. B. I. 179. III. 23. IV. 140. M. II. 301.
Mair v. Landshut II. 366.
Malitsch V. 514.
Mandel, Ed. V. 341.
Mander, C. v. III. 27.
Manuel, Niklas II. 248.
Marburg A. I. 151. 158. 161. B. I. 178.
Marienburg A. I. 160.
Marienstadt A. I. 158.
Marko, C. V. 515.
Maron, Ant. IV. 37.
Marr, J. H. L. V. 197.
Martenz, Hendrik III. 172.
Masson, Ant. III. 248.
Mastricht A. I. 87.
Matham, J. III. 233.
Matthäi, J. F. IV. 166. V. 559.
Matthias Carl u. Valentin III. 24.
Mauch, Daniel II. 21.

Mauch, J. M. V. 480.
Maulbronn A. I. 91. 115. M. I. 196.
Max, J. u. E. V. 526.
Mayer, E. V. 231.
— ? V. 521.
Mecheln A. II. 9. M. III. 124. 142.
Meckenem, Israel v. II. 360.
Mecklenburg V. 214.
Meer, J. v. d. III. 214.
Meere, Gerhard v. d. II. 78.
Meißen A. I. 156. II. 12. B. I. 178. M. II. 324. 332. 334.
Meister A D II. 265.
— MK II. 269.
— d. Schöpfungstage II. 360.
— E S II. 361.
— des Kartenspiels II. 363.
— der Lyversbergischen Passion II. 153.
— von Calcar II. 156.
— von Liesborn II. 160.
— d. heil. Familien II. 167.
— vom Tode Mariä II. 168.
— des Bartholomäus II. 179.
Melem, Joh. II. 183.
Melverode A. I. 48.
Memleben A. I. 83.
Memling, Hans II. 99. 101 ff. 123.
Mengelberg, O. V. 375.
Mengs, Ismael u. Ant. Raph. IV. 23.
Menzel, A. V. 300.
Mergenthau M. II. 210.
Merian, Matth. III. 152.
Merseburg A. I. 48. 83. II. 7.
Merz, J. H. V. 257.
Messina M. II. 137.
Messina, Antonello v. II. 84.
Messys, Quentin II. 131.
Metzger, Ed. V. 251.
Metzu, Gabr. III. 182.
Meulen, Franz v. d. III. 190.
Meuron V. 536.
Meyer, Heinrich IV. 172.
— J. G. V. 397.
— ? V. 508.
Meyer, Ernst V. 546.
Meyerheim, Ed. V. 307.
Michel II. 6.
Miel, Jan III. 177.
Mielich, Hans III. 35. 42.
Mieris, Franz v. III. 183.
— Wilhelm v. III. 184.
Mignon, A. III. 225.
Miller, F. v. V. 236.
Millet, J. Fr. III. 195.
Millner V. 211.
Minden A. I. 159. M. II. 160. 163.
Mintrop, Th. V. 387.
Mirevelt, M. III. 194.
Mittelheim A. I. 89.
Mödling M. III. 157.
Mölk A. III. 54.
Möller V. 323.
Mol, Peter van III. 117.
Molenaer, J. III. 175.
Molthan V. 533.
Molyn, P. Tempesta III. 198.
Momper, Jod. III. 193.
Monten, D. V. 64.
Moosburg A. I. 88.
Moreelse, Paul III. 141.
Morgenstern, Chr. V. 210.
— Carl V. 466.
Moro, A. III. 31.
Moser, Lucas I. 196. II. 20.
Moskau M. V. 274.
Mostaert, Jan II. 150.
Mozart, Am. IV. 4.
Mücke, H. V. 368.
Mühlhausen A. I. 158.
Mühlhausen bei Stuttgart M. I. 192. 194.
Müller, Constantin III. 24.
— J. III. 233.
— Moriz (Feuermüller) V. 199.
— Carl V. 479.
— Carl u. Andr. V. 381.
— Chr. Fr. V. 449.
— J. G. V. 251.
— J. G. v. III. 254.
— Fr. (Teufelsmüller) IV. 39

Müller, J. B. V. 118. 126.
Müller aus Göttingen V. 298.
München A. II. 7. III. 18. 21. B. I. 36. 58. 65. 181. III. 18. 21. 64. IV. 120. 138. 156. 242. V. 311. M. I. 67. 126. 196. 206. 209. 218. 219. II. 79. 81. 94. 96. 98. 113. 124. 127. 135. 139. 143. 144. 145. 147. 148. 150. 151. 154. 168. 178. 179. 183. 188. 196. 198. 199. 207. 214. 223. 226. 229. 246. 253 273. 296. 298. 301. 302. 308. 314. 316. 319. 330. 331. III. 26. 28. 31. 33. 34. 35. 38. 76 ff. 119. 134. 142. 143. 146. 147. 149. 150. 158. 171. 172 ff. 192. 195. 198 f. 201 f. 214 f. 220 f. 224 f. IV. 29. 36. 68. 155. 188 ff. 194. V. 34 ff.
Münster A. I. 159. B. I. 180.
Münzenberg A. I. 92.

N.

Nadorp V. 545.
Näke, G. H. IV. 236. V. 418.
Nahl, J. A. IV. 38.
Nason, P. III. 223.
Naumburg A. I. 82. B. I. 177. M. II. 331. IV. 223. 227. 237.
Nawopaczky V. 515.
Neapel M. II. 63.
Neefs, P. III. 211.
Neer, Eglon v. d. III. 155.
— Art. v. d. III. 202.
Neher, Bernh. V. 83. 478. 481.
— Mich. V. 214.
Nehring, S. A. III. 51.
Neresheim A. III. 54.
Netscher, Caspar III. 185.
Neureuther, E. V. 67. 84.
Neuchatel s. Lucidel.
Neumann, Balth. III. 57.
Neuß M. IV. 201.
New-York M. V. 358.
Nicolaus, Mstr. I. 108.
Niebuhr IV. 173. V. 2.
Niepers V. 434.
Niesen, J. V. 372.
Nördlingen B. II. 19. M. II. 187. 200. 313. 314.
Novalis IV. 161.
Nowgorod B. I. 96.
Nüll, E. v. d. V. 520.
Nürnberg A. I. 49. 92. 114. 157. 159. 162. 164. II. 9. III. 12. 16. B. I. 176. II. 23. 24. 25. 26. 29. 31. 32. 33. III. 20. V. 313. M. I. 199. 205. II. 81. 154. 174. 203. 274. 303. 312. 315. III. 124. 151. V. 266.
Nymwegen A. I. 23.

O.

Oberdorf M. II. 313.
Oberwesel A. I. 158.
Oehme, E. F. V. 422.
v. Oer V. 433.
Oesterley, C. V. 529.
Ohlmüller, D. V. 250.
Ohmacht, L. IV. 144.
Olivier, Friedr. v. IV. 238.
— Ferd. v. V. 205.
Olmendorf, Hans v. II. 250.
Oosterwyck, M. v. III. 225.
Oppenheim A. I. 154.
Oppenheim, M. V. 466.
Opstal, Gerhard v. III. 63.
Orley, Bernh. v. II. 144.
Oschatz A. V. 271.
Ostade, Adrian van III. 173. 222. 240.
— Isaak van III. 174.
Ostendorfer, Mich. II. 316.
Ott N. V. 211.
Ottmarsheim A. I. 26.
Ottovenius s. Veen.
Oudenaerde A. II. 11.
Ouwater, Albert II. 129.
Overbeck, F. IV. 174. 249. V. 540.

P.

Pacher, Michael II. 34. 261.

Palme, A. V. 97. 104.
Pansanger M. III. 128. 139.
Pape V. 309.
Paris B. I. 38. M. I. 127. II. 73. 218. 175. III. 101 f. 117. 119. 125. 135. 143. 144. 145. 146. 149. 171. 178. 197. 201. 215. 218.
Passavant, D. IV. 238.
Patenier, Joachim II. 150.
Paudiß, Christian III. 147.
Paulinzelle A. I. 50.
Pens, Georg II. 316. 368.
Percellis, J. III. 209.
Permoser, Balth. III. 62.
Persius V. 310.
Perückenstyl III. 46.
Peschel, C. V. 421.
Peters, B. u. J. III. 209.
Peters, ? V. 298.
Petersburg A. V. 242. B. IV. 121. 144. M. III. 110. 135. 201. 218 f. 221. IV. 29.
Petershausen A. I. 89.
Pettenkofer V. 514.
Pfannenschmidt V. 297.
Pforr, Franz IV. 228.
Pillnitz M. V. 420.
Piloty s. Vorrede zum IV. Bde.
Pisa B. IV. 137. M. II. 95.
Pistorius, E. V. 280.
Platzer III. 64.
Pochmann, P. L. IV. 167.
Poel, Egbert van der III. 175.
Poelenburg, Cornelis III. 38.
Pöttnitz A. I. 84.
Pollagio, C. III. 18.
Polydor, Joh. III. 195.
Pommersfelden M. III. 145. 199.
Pontius, P. III. 245.
Posch, Leonh. III. 64.
Pose, W. V. 466.
Posen B. V. 313.
Potsdam A. III. 52. 56. V. 335.
Potter, Paul III. 217. 241.
Pourbus, Franz III. 27.
Prag B. III. 20. 53. V. 446. M. I. 188. 192. II. 218. 288. III. 153.
Prandauer, J. III. 53.
Preißler, Joh. Dan. und Joh. Justin III. 157.
Preleuthner V. 516.
Preller V. 483. 487.
Prenzlau A. I. 160.
Preyer, J. W. V. 411.
Procop III. 64.
Pronner, Leo III. 62.
Püttner V. 515.
Pynacker, A. III. 198.
Pyrmont M. III. 157.

Q.

Quaglio, D. V. 193.
Quedlinburg A. I. 26. 46. 48. M. I. 106.
Quellinus, A. III. 60.
— Erasmus III. 117.
Quesnoy s. Fiamingo.

R.

Radnitzky, C. V. 519.
Rahl, C. V. 508.
Ramberg v. V. 201.
Rambour IV. 238.
Ramersdorf A. I. 115. M. I. 123.
Rathhäuser I. 145.
Rauch, Chr. IV. 245. V. 309.
Ravenna A. I. 12.
Ravenstyn, Joh. v. III. 142.
Rebell, J. IV. 240. V. 515.
Regensburg A. I. 26. 88. 89. 151. 156. 161. 163. III. 14. B. I. 64. 103. II. 31. IV. 144. 147. V. 313. M. II. 315.
Reichl, Johann III. 20.
Reiffenstein V. 466.
Reindel, A. V. 266.
Reinhardsbrunn B. I. 179.
Reinhart, J. Chr. IV. 81.
Reinhold, Heinr. IV. 238. 250.
Rembrandt van Rhyn, Paul III. 130. 237.
Renaissance III. 9.

René v. Anjou II. 84.
Rethel, Alfr. V. 376. 462.
Retzsch, M. V. 418.
Rheineck A. V. 417. M. V. 456.
Rhoden sen., J. M. v. IV. 81.
— jun. V. 543.
Richenberg, A. I. 49.
Richter, J. P. F. s. Jean Paul.
— Ludw. V. 434.
— Aug. V. 18. 397. 421.
— G. V. 298. 306.
Riddagshausen A. I. 82.
Ridinger, J. E. III. 221.
Riedel, A. V. 553.
Riemenschneider, Tilmann II. 27.
Riepenhausen, Gebrüd. IV. 232.
Rietschel, E. V. 438.
Rietschoof, J. Cl. III. 211.
Rihle I. 152.
Ring, P. de III. 223.
Riquin I. 96.
Ritter, Henri V. 395.
Rittig, P. IV. 234.
Rode, Christ. III. 158.
Röckel, W. V. 12. 16. 64. 72.
Römhild B. II. 32.
Roepel, C. III. 226.
Rösner, V. 520.
Röting, J. V. 388.
Rom B. IV. 118. 139. M. II. 196. 330. III. 124. 196. IV. 26. 64. 82. 182 f. 196. 214 ff. 224. V. 540.
Romanischer Styl I. 21. 41. 73.
Romeyn W. III. 214.
Roos, Joh. Heinr. III. 216.
— Pet. Phil. (Rosa di Tivoli) III. 216.
Rosenfelder V. 301.
Rosenhof III. 148.
Rostock B. IV. 152.
Roß, C. V. 213.
Rothenburg a. d. T. B. II. 18. M. II. 189.
Rottenburg A. V. 468.
Rottenhammer, Joh. III. 34.
Rotterdam M. V. 360.
Rottmann, C. V. 205.
Rottmayr v. Rosenbrunn III. 157.
Ruben, Chr. V. 12. 18. 500. 522.
Rubens, Peter Paul III. 71. 237.
Rüdigsdorf M. V. 136.
Rugendas, G. Ph. III. 191.
— Mor. V. 209.
Rubeland II. 264.
Ruker, Thomas III. 42.
Runge, O. P. V. 536.
— O. S. V. 538.
Ruschewevh, Ferd. IV. 247.
Ruß, C. V. 498.
Rustige, H. V. 479.
Rutharts, K. III. 220.
Ruysch, Rachel III. 225.
Ruysdael, Jac. III. 203. 212. 241.
— Sal. III. 206.
Ryckart, David III. 176.
Rysbrack, P. III. 196.
Rysen, W. van III. 38.

S.

Saal, G. V. 411.
Sadeler, Joh., Raf. u. Eg. III. 235.
Saenredam, P. III. 211.
— Joh. III. 234.
Saftleben, H. III. 199.
Salentin, Hub. V. 404.
Salzburg A. III. 53. B. III. 64. V. 225. M. III. 153. 157.
Salzdahlum M. III. 91.
Salzwedel A. I. 85. 115.
Sandrart, J. v. III. 149.
Sanguinetti, F. V. 231.
Savelthem M. III. 125.
Savry, S. III. 239.
Sbinco de Trotina I. 192.
Schabet V. 91.
Schadow, J. G. IV. 150.
— F. Wilh. IV. 220. 250. V. 273. 343 ff.
— Rudolph IV. 243.
— Alb. V. 373.
Schäffer, C. V. 256.
Schäuffelein, Hans III. 313. 368.
Schaffner, Martin II. 206.

Schalken, G. III. 187.
Schaller, L. V. 232. 489.
— J. V. 516.
Scheffer, J. v. Leonhardshof IV. 235.
Schelte III. 245.
Schertel, J. V. 211.
Scheuchzer, W. V. 211.
Scheuern, C. V. 408.
Schick, G. IV. 69.
Schievelbein V. 323.
Schilgen, C. V. 12. 64. 78.
Schinkel V. 282. 329 ff.
Schirmer, W. V. 280.
— J. W. V. 406.
Schlederer, Jac. III. 64.
Schlegel, A. W. IV. 160.
— C. F. IV. 162.
Schleich, Ed. V. 211.
Schleißheim M. II. 206. 250. 252. 330. III. 32. 37. 167. 220.
Schleswig B. II. 36.
Schlotthauer, J. V. 34. 127.
Schlüter, Andr. III. 52. 60.
Schmidt, G. F. III. 253.
Schmutzer, J. M. III. 255.
Schneeberg M. II. 333.
Schneider V. 104. 539 und S. Braun.
Schnorr, Jul. v. Carolsfeld IV. 223. 250. V. 91 ff. 428.
Schnorr, L. F. V. 499.
Schömann V. 508.
Schön, Barthel II. 365.
— F. W. V. 200.
Schönbrunn B. III. 64.
Schöninger, A. I. 82.
Schönlaub, Fid. V. 232.
Schönthaler V. 521.
Schöpf, J. IV. 38.
— P. V. 560.
Scholz V. 388.
Schongauer, Martin II. 190. 363.
Schonhofer, Sebald I. 180.
Schoppe, J. V. 278.
Schorel, Jan von II. 146.
Schorn, C. V. 11. 64. 77.
— Ludw. v. V. 483.
Schrader V. 297. 299. 301.
Schraudolph, J. V. 118. 120.
Schreiner, G. V. 257.
Schrieck, O. M. v. III. 221.
Schrödter, Ad. V. 388.
Schröter, G. III. 23.
Schrotzberg V. 515.
Schubert, Franz V. 100. 305.
Schülein, Hans II. 199.
Schütz, J. G. IV. 38.
Schulpforte A. I. 83. 158.
Schulte, A. v. V. 529.
Schulz, L. V. 104. 506.
— C. F. V. 280.
Schumacher, C. V. 534.
Schut, Cornelius III. 118.
Schwabach A. II. 10. B. II. 24. M. II. 274.
Schwanthaler, L. v. V. 220.
Schwarz, Christoph III. 33.
Schwarz-Rheindorf A. I. 87. M. I. 106.
Schweigger, Georg III. 62.
Schweigle IV. 144.
Schwerin A. I. 160. V. 338. 533. M. III. 154. V. 534.
Schwind, Moriz v. V. 132. 491.
Scott, G. V. 535.
Screta, Carl III. 153.
Seckau A. I. 88.
Seeger, C. L. V. 211.
Seehausen A. I. 85.
Seghers, Dan. III. 224.
Seidel, Gebr. V. 213.
Seidler, Luise V. 489.
Seitz, A. V. 91. 542.
— M. V. 91.
Selleny V. 515.
Semper, G. V. 447.
Seßlschreiber, G. II. 37.
Siccardsburg, Siccard v. V. 521.
Sickinger, A. V. 232.
Sieger, Ludw. III. 243.
Silber, Jonas III. 40.
Simon, A. V. 484.
Simmeon B. III. 23.
Sinzig A. I. 87.
Slingeland, P. v. III. 182.
Smit, A. III. 209.

Snayers, P. III. 188. 195.
Snyders, Franz III. 219.
Soest A. I. 159. M. I. 209. II. 164.
Sohn, C. V. 364.
Soller V. 339.
Sonderland, J. B. V. 391.
Sonneberg A. V. 271.
Soutman, P. III. 246.
Speckter, E. V. 537.
— O. V. 538.
Speier A. I. 114. V. 121. 468. B. V. 225.
Spelt, Adr. v. II. 224.
Spranger, Barth. III. 32.
Stademann, A. V. 211.
Städte I. 144.
Stalbent, A. v. III. 193.
Stammann V. 536.
Stange, B. V. 211.
Stargard A. I. 160. II. 11.
Steen, Jan III. 177.
Steebrecker V. 450.
Steenree, W. van III. 38.
Steenwyck, Hendr. v. III. 212.
Steffan, J. G. V. 211.
Steifensand, X. V. 412.
Steinbach, Erwin v. I. 156.
Steinbrück, E. V. 280. 297. 298. 372.
Steinfeld V. 515.
Steingaden A. I. 89. 92.
Steinhäuser V. 560.
Steinla, M. V. 450.
Steinle, J. E. V. 456.
Stendal A. I. 160.
Stephan, Mstr. I. 211. II. 152.
Stephan II. 37.
Stettin M. I. 201.
Steurbout, Dierk van II. 130.
Steven van Holland III. 24.
Stevens, A. P. III. 189.
Stiefvater V. 536.
Stieler, Jos. V. 215.
Stier, W. V. 339.
Stiglmayer, J. B. V. 235.
Stilke, H. V. 11. 14. 17. 64. 67. 71. 299. 302.
Stilke, Hermine V. 305. 369.
Stillleben III. 222.
Stockholm B. V. 225.
Stölzel, Chr. E. V. 449.
Stolzenfels M. V. 303.
Stoß, Veit II. 25. 366.
Strack, J. H. V. 338.
Strähuber, A. V. 97. 103.
Stralsund A. I. 160. B. I. 182. II. 35. M. I. 201.
Straßburg A. I. 89. 155. B. I. 174. IV. 145. M. I. 104. II. 119.
Straßgschwandtner V. 514.
Straupitz, A. V. 335.
Streidel V. 104.
Strudel, Peter v. III. 157.
Stüler, A. V. 337.
Stürmer, C. V. 11. 14. 18. 64. 71. 282.
Stuttgart A. V. 480. B. III. 22. IV. 140. 142. V. 479. M. I. 106. 127. II. 100. 131. 174. 200. 201. 243. 313. 316. IV. 62 ff. V. 474.
Suelnmeigr II. 166.
Sunere, Heinr. v. I. 152.
Supplingenburg A. I. 49.
Sustermanns, Justus III. 152.
Sustris, Fr. III. 18. 34.
Sutermann, Lambert Lombardus III. 26.
Sutter IV. 238. 249.
Suyderhof, J. III. 246.
Swaneveldt, Herrm. v. III. 197. 242.
Swoboda V. 525.
Syrlin, Jörg d. Ae. II. 20.
— d. J. II. 21.

T.

Tamm, F. W. III. 226.
Tempesta s. Molyn.
Teniers, David d. Ae. III. 166. 239.
Teniers, David d. J. III. 167. 239.
Terburg, G. III. 179.
Terwesten, Augustin III. 156.

Thäter, J. V. 256. 449.
Thann A. I. 158. M II. 204.
Theodorich v. Prag I. 190.
Thörmer, B. V. 546.
Thorwaldsen, Alb. IV. 84 ff.
Thouret, N. Fr. v. IV. 155.
Thulden, Theodor van III. 117.
Tidemand, Ad. V. 404.
Tieck, Ludw. IV. 161.
— Fr. V. 320.
Tiefenbronn B. II. 20. M. I. 195. II. 200.
Tilborgh, Gilles v. III. 173.
Tischbein, Joh. Heinr. III. 157.
Tkadlik, F. V. 522.
Toll, D. v. III. 186.
Tramm V. 533.
Trenkwald, M. V. 523.
Treptow B. I. 182.
Tribsees B. I. 183.
Trier A. I. 87. 150. B. I. 98. 173. M. I. 73.
Troschel, J. V. 559.
Trübeck A. I. 47.
Tübingen M. II. 313.
Tuotilo I. 34.
Turin M. II. 115. III. 125.

U.

Uckermünde B. II. 35.
Uden, L. v. III. 194.
Uebergangsstyl I. 114. 115.
Uhland, L. IV. 165.
Ullrich I. 196.
Ulm A. II. 6. 10. B. II. 21. M. I. 195. II. 185. 197. 206.
Unger, G. C. III. 56.
Unterberger, Chr. IV. 33.
Urach B. II. 21.
Urbino M. II. 126.
Utrecht M. II. 146.
Utrecht, Adrian v. III. 217.

V.

Vallendar A. V. 416.
Vautier V. 404.
Veen, Octavius van III. 28.
Veit, Ph. IV. 221. 229. V. 451.
— J. IV. 233. V. 275.
Velde, Esaias v. d. III. 189.
— W. v. d. d. J. III. 209.
d. Ae. III. 210.
— Adr. v. d. III. 214. 240.
Venedig M. II. 121. 135.
Vermeersch V. 214.
Verschuring, Hendr. III. 190.
Vertangen, D. III. 38.
Vianen, Paul v. III. 24.
Vierzehnheiligen A. III. 54. M. V. 104.
Viktor, Jan III. 146.
Vinckenbooms, David III. 30.
Vischer, Hermann II. 28. 32.
— Peter II. 28.
— Johann II. 33.
Visscher, C. III. 247.
Vitringa, W. III. 211.
Vlauen, Conr. II. 34.
Vlieger, S. de III. 209.
Vliet, Joris van III. 146.
Vogel, L. IV. 230.
— C. IV. 231. 250. V. 420.
Vogler V. 507.
Voigt, C. F. V. 237.
Voit, A. v. V. 252.
Volkach B. II. 27.
Voltz, Fr. V. 214.
Vorstermann, Luc. III. 244.
Vos, Marten de III. 27.
Vriendt, de, s. Floris.
Vries, Adrian de III. 20.
J. R. de III. 207.

W.

Wach IV. 250. V. 274.
Wackenröder, H. IV. 161.
Wächter, Eb. v. IV. 76.
Wagenbauer, J. V. 191.
Wagner, Th. IV. 144. V. 479.
— Martin v. IV. 146.
Waismuth I. 96.
Walbeck A. I. 48.
Waldmüller, F. G. V. 512.
Wandalgar I. 38.

Warschau B. IV. 138.
Wartburg A. I. 92. V. 490. M. V. 143. 491.
Waterloo, A. III. 202. 242.
Weber, Aug. V. 408.
Wechselburg A. I. 84. B. I. 100. 119.
Weenix, J. B. III. 185.
— Joh. III. 220.
Weimar B. V. 443. M. II. 335. IV. 51. 142. V. 483.
Weinbrenner, Friedr. IV. 155.
Weißdruk B. IV. 115.
Weißenstein M. III. 157.
Weitsch, F. G. IV. 39. 166.
Weller, Th. V. 195.
Wendelstadt V. 466.
Wenzel von Olmütz II. 366.
Wenzla, Mstr. I. 157.
Werff, Adrian v. d. III. 155.
— Peter v. d. III. 156.
Werneck A. III. 54.
Werner, J. III. 156.
Wernher I. 133.
Werningerode A. III. 16.
Wester-Gröningen A. I. 47.
Wetter A. I. 158.
Wetzlar A. I. 157.
Weyde, Roger v. d., d. J. II. 85. 136.
Wichmann, Gebr. V. 321. 323.
— A. V. 434.
Widnmann, M. V. 233.
Wieland, Chr. M. IV. 6.
Wien A. I. 88. 157. III. 53. V. 491. B. II. 34. III. 63. V. 226. 491. M. I. 193. II. 69. 73. 129. 139. 140. 145. 146. 151. 174. 197. 224. 264. 265. 290. 292. 303. 315. III. 31 ff. 76 ff. 119. 125. 135. 141. 147. 157. 171. 172 ff. 197 f. 201 f. 214. 218 f. IV. 29. 36. 37. 235. V. 491.
Wiener-Neustadt A. I. 88.
Wierx, A., H. u. J. III. 234.
Wilhelm, Meister I. 203.
Wilhelmshöhe A. III. 57.
Wille, J. G. III. 252.
Willarts, Adam u. Abr. III. 208.
Wilt, F. van III. 38.
Wimmel V. 535.
Wimpfen i. Th. A. I. 155. M. I. 127.
Winckelmann IV. 15.
Windsor M. II. 237. III. 110. 128.
Winterwerb V. 388.
Wischebrink, F. V. 397.
Wislicenus V. 434.
Witte, P. de s. Candid.
— Emanuel de III. 212
— Peter u. Caspar de III. 199.
Wittenberg B. II. 28. 31. 32. III. 23. IV. 152. M. II. 334.
Wittig V. 561.
Wittmer, J. M. V. 544.
Wörndle V. 515.
Wohlgemuth, Mich. II. 22. 270.
Wohnhäuser I. 145.
Wolfenbüttel M. I. 107.
Wolff, Claus II. 243.
— Chr. v. IV. 4.
— E. IV. 244. V. 323. 556.
— Alb. V. 323.
— Wilh. V. 329.
S. Wolfgang B. II. 34. M. II. 261.
Wolgast B. III. 23.
Worms A. I. 87. 89.
Wouwermann, Ph. III. 189.
— Pet. III. 190.
Wredow V. 323.
Wülbern V. 535.
Würzburg A. I. 159. II. 7. III. 54. 55. B. II. 27. III. 23. 61.
Wurmser, Nikolaus von Straßburg I. 191.
Wurzelbauer, Benedict III. 19.
Wurzen M. IV. 227.
Wurzinger, C. V. 508.
Wustlich V. 216.
Wynants, J. III. 201.

X.

Xanten A. I. 159. B. II. 35. M. II. 178.

Z.

Zan von Douay (Giovanni da Bologna) III. 8.
Zanth, Ludw. v. V. 480.
Zauner, Franz III. 63.
Zayssinger, M. II. 366.
Zeitbloom, Barth. II. 199.
Zerbst A. I. 163. II. 7.
Ziebland, G. F. V. 249.
Zimmermann, Cl. V. 34. 57. 64. 127.
Zimmermann, R. Seb. V. 201.
— R. V. 211.
— Albr. V. 212.
— Carl V. 273.
Zopfstyl III. 46.
Zscheckel V. 450.
Zürich M. IV. 181. 231.
Zwengauer, A. V. 211.
Zwerger IV. 144. V. 466.
Zwickau A. II. 7. B. II. 22. M. II. 271.
Zwirner, E. F. V. 414.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

Digitized by Google